Кіно

ОХТИЖНЕВИЙ ЖУРНАЛ
ЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

9-10

„Злива" кіно-офорти з історії гайдамаччини
реж. І. Кавалеридзе

„*Кіно — це найважливіше для нас мистецтво*“
(*ЛЕНІН*).

„КІНО“

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

4-й рік **Травень, 1929 року** **№ 9-10 (56-57)**

НЕ КІНОМАНИ, А КІНО-БОРЦІ

20-го травня закінчився перший з'їзд товариств Друзів Радянського Кіна. Цей з'їзд підбив підсумки діяльности організованої навколо кіна громадськости й накреслив чергові завдання що до розгортання роботи, щоб всебічно допомогти радянській кінематографії в тій великій роботі, яку вона провадить. З'їзд, так-би мовити, юридично оформив ті розпорошені організації ТДРК, що були засновані на Україні. З'їзд заклав перший камінь у підвалини самодіяльної роботи громадськости. Але він накреслив лише основні віхи, по яких кожному Т-ву, кожному активному членові Т-ва, що серйозно підходить до кінематографії й сприймає її, як складний процес, доведеться працювати, не покладаючи рук.

Коли проаналізувати роботу організованої навколо кіна громадськости за минулий період, то її слід поділити на дві частині. Перший період—це коли навколо Т-в Друзів Радянського Кіна концентрувались елементи, що були хворі на кіноманію й мали на меті використати Т-во, щоб зробити собі «кіно-кар'єру» (продемонструвати своє обличчя на екрані, то-що). Це був найтяжчий період початкової роботи громадськости навколо кіна. Але згодом до ТДРК почали йти справжні представники громадськости—робітники, революційна інтелігенція й представники села. Масовий вступ цих представників культурної громадськости до ТДРК тільки-но почався, але цей почин треба за всяку ціну продовжити, щоб ТДРК мало змогу здійснити своє основне завдання—сприяти розвиткові радянської кінематографії, зокрема української, організовуючи навколо неї передові і найкращі елементи робітничої кляси й селянства, а через них—і масового глядача, та активно дбати за поширення культури кіна.

З'їзд визначив основну ставку ТДРК—ставку на активиста-робітника, активиста-селянина, що, обізнавшись з культурою кіна, будуть нести її безпосередньо в маси й тим самим підноситимуть кінематографію на вищий щабель і допомагатимуть їй в повсякденній практичній роботі.

З'їзд одверто й голосно заявив, що нам потрібні не кіномани, не кіно-невдахи, не випадковий елемент, а трудящі маси, що прагнуть культури й сами беруть активну участь у культурному будівництві.

Тепер, коли українська кінематографія переживає реконструктивний, у повному розумінні цього слова, період, коли вона прямує до нових завойовань, вона, як ніколи раніше, потрібує, щоб її активно підтримало радянське суспільство взагалі і, зокрема, організована громадськість. Звичайно, не можна сказати, що до цього часу громадськість не підтримувала кінематографії й не сприяла своєю роботою її розвиткові. Але те, що було зроблено, в жодній мірі не могло й не може забезпечити здійснення завдань, покладених на кінематографію.

Зрозуміло, що завдання організованої громадськости полягають не лише в тому, щоб переглядати готові картини й критикувати їх, бо тоді, очевидно, вона справилась-би лише з однією частиною свого завдання, а саме—з організацією громадської критики. Але-ж, крім цього, Товариства Друзів Радянського Кіна повинні ще й допомагати радянській кінематографії в найширшому розумінні цього слова, тоб-то допомагати їй в найскладніших і в найважливіших справах. Ми знаємо, що на сьогодні найважливіше наше завдання— це кінофікація країни і, особливо,—кінофікація села. Протягом найближчих років треба влаштувати тисячі нових кіно-устав—отже треба притягти увагу місцевих організацій й самого населення до будівництва цієї мережі. Це — не легка річ, але, за безпосередньою допомогою ТДРК, це завдання треба здійснити. Звичайно, критикувати ті чи ті картини, влаштовувати критичні погляди продукції — це найлегша, хоча й дуже потрібна справа, але далеко тяжче поширювати культуру безпосередньо в низах, от поширюючи ту саму кіно-мережу.

Організована кіно-громадськість повинна піти у найвіддаленіші райони та села, щоб там переводити відповідну роботу. Гасло — «Товариства ДРК — ближче до мас», що його висунув з'їзд, треба за всяку ціну здійснити не на словах, а на ділі.

Щоб ТДРК справді стало проводирем мас, щоб воно активніше впливало на кінематографічний процес, треба значно ще змінити склад ТДРК, збільшуючи кількість робітників та селян, бо лише це дасть змогу по-справжньому розгортати роботу громадськости навколо кінематографії й здійснити ті завдання, що стоять перед нами на фронті культурного будівництва.

Зі свого боку кінематографія, яка ще не цілком перебудувала своєї роботи, щоб щільно наблизити її до мас, повинна остаточно ліквідувати рештки старих традицій цеховщини і вузьких, обмежених інтересів, бо це, безперечно, гальмує дальший розвиток кіно-справи. Ми маємо ще подекуди на місцях таке явище, коли апарат кінематографії не чуло ставиться до вимог громадськости (ми маємо на увазі здорові вимоги), коли цей апарат замикається в рямці самозадоволення, то-що. Зрозуміло, що з такими явищами треба рішуче боротися й подолати це можна, насамперед, лише за безпосередньою допомогою самої громадськости.

Ми проти того, щоб кіно-громадськість організовувати, немов своєрідний придаток до апарату кінематографії, як це часто-густо де-хто розуміє, в-супереч основній установці, що громадськість мусить бути помічником кінематографії. Нам здається, що після з'їзду ота невелика кількість товариств, що існує на Україні, разом з робітниками кінематографії повинна добре заходитися біля здійснення постанов 1-го З'їзду ТДРК і активно мобілізувати увагу громадськости до справ кінематографії, бо, лише широкі маси притягнувши до роботи, можна буде здійснити наші завдання.



Всім відомо, що Донбас — це продукційне серце Радянського Союзу, що це та частина Союзу, яка має найсконцентрованішу робітничу клясу, яка випродуковує основні цінности доби індустріялізації: вугіль та метал. **Донбас таїть в собі велику силу не лише матеріяльних цінностей, ба й цінностей культури.** Очевидно, звідти широким фронтом почне наступати справжня пролетарська культура, що їй належить ще сказати своє могутнє слово. Вона його, слово отаке, скаже, але це треба гаряче й самовіддано готувати, мобілізувати всі сили та увагу тих районів України, що на сьогодні відограють певне значення в культурному процесі, та тих організацій, що безпосередньо організовують і переводять бої на культурному фронті. **Кінематографія — це та бойова частина загального фронту, що мусить, за загальним «стратегичним» пляном культурного наступу, робити глибокі рейди по всіх напрямках.** Так вона виконує своє велике призначення.

Що-ж робить кінематографія своїми «рейдами» для Донбасу, де «рейди» повинні бути найенергійнішими та найглибшими? **Кінематографія разом з профспілками уже де-що зробила, організовуючи кіно-мережу і гуртуючи кіно-глядача. Оце й все. Більшого доки-що не зроблено, і про це треба одверто заявити.** Донбас, що так прагне до кіна (навряд, чи інша частина України так хороше ставиться до цього мистецтва), Донбас, що перепускає мільйони глядачів через свою мережу, Донбас, що творить нові елементи культури, до цього часу майже абсолютно не висвітлений в кіні. І за це мусить бути соромно нашій кінематографії, адже ми не можемо нічого пред'явити на своє виправдання, хіба-що за винятком одного-другого культур-фільма. В нашому тематичному пляні стоять фільми з життя шахтарів, металистів то-що, але минуло більше як півроку, а доки що жодного сценарія на цю тему не маємо. **Фабрики, виконуючи свій виробничий програм, очевидно забули про отакі фільми, а сценарні майстерні, та й сценаристи взагалі, ніяк не можуть згадати, що існує такий Донбас, та могутня сила, що в значній мірі двигає життям.** Ніяк не можна виправдати такого явища.

В національному культурному будівництві вирішальне слово належить пролетаріятові, адже-ж він повинен вкласти свій соціялістичний зміст у національні форми культури і мусить цими формами оволодіти. Лише за таких умов національне культурне будівництво буде плекати ті елементи, що створять загально-людську культуру.

До мети дійти не так-то й легко, це цілий процес, що триватиме десятиріччя, а може й більше. Та на шляху до мети такої пролетаріят мусить опанувати національними формами культури. **А от українська кінематографія нічого не зробила для Донбасу, щоб розвивати там соціялістичне культурне будівництво з елементами** національної форми, і саме тому не виконала надто важливого завдання в нашому загальному процесі. Все це покладає зараз дуже відповідальний обов'язок на робітників кінематографії: вони мусять так скерувати тепер свою роботу, щоб виправити цю колосальну хибу і допомогти своїм мистецтвом стати Донбасові в його культурному будівництві відразу на вищий щабель. Навколо цих завдань ми повинні мобілізувати увагу всього культурного суспільства, що мусить допомогти цій великій роботі.

Разом з допомогою радянського культурницького суспільства України, ми повинні шукати допомоги і в робітників Донбасу. Вони повинні правити за своєрідного консультанта і повинні, нарешті, виділити ті майбутні кадри робітників, що будуватимуть українську кінематографію. Нам здається, що трохи винні в цьому й робітники Донбасу, особливо ті, що працюють на культурній роботі. Адже-ж є літературна організація «Забой», що починає вже давати певні цінности для літератури; невже вона не зможе зі своїх лав виділити найкращих робітників і кинути їх на кіно-фронт? Може і мусить!

Наші кінематографічні ВИШ'і в своєму складі майже не мали робітників з Донбасу. Ми гадаємо, що місцеві організації, Комсомол, профспілки, літературна група «Забой» мусять взяти участь у доборі учнів до навчальних кіно-закладів і тим самим не лише підвищити відсоток робітничого прошарування у ВИШ'ах, а й збільшити пролетарський вплив на культуру та приймати безпосередню участь у будівництві нової культури. **Найбільше учнів, що їх набиратимуть до кіно-шкіл, повинен дати Донбас** і, добираючи учнів, ми мусимо підходити до них не огульно, не за «розкладкою», а відібрати тих, які мають уже відповідні запаси культури, з'окрема української, які себе вже виявили в художніх студіях то-що. Словом, треба підбирати таких людей, що цілком-би забезпечили підвищення художньої якости продукції.

Ці заходи є заходами, так-би мовити, перспективними, проте їх аніяк не можна вважати за заходи далекого майбутнього. Всі місцеві організації, всі інституції української кінематографії мусять заходитись, щоб здійснити їх. Першим кроком, щоб реалізувати таки ці заходи, є Вседонбаська конференція в справах кіна, що ухвалила низку пропозицій, які конче треба здійснити. Ухвалені постанови, що мають практичний характер, потрібно ще деталізувати й погодити з місцевими організаціями та з низовими ланками Донбаського пролетаріяту. З'окрема звертає на себе увагу будівництво нових кіно-театрів, що почати будувати їх треба цього року. Деякі місцеві організації вже ухвалили постанови про будівництво кіно-театрів. Треба реалізацію постанов цих забезпечити грошовими асигнуваннями. **Плян будівництва повинен насамперед охопити райони, де скупчилося найбільше робітників —** Дебальцево, Риково, Горлівка, то-що, і його треба, нарешті, розробити не на один рік, а на п'ятиріччя, погодивши та всебічно проробивши всі матеріяли що до цього з місцевими організаціями. Характер будівництва його теж потрібно погодити не лише з загальними вимогами культурного будівництва, але й зважати на специфічні вимоги Донбасу, на значення цих вимог.

Окремо стоїть справа про обслуговання Донбасу українською кіно-продукцією. **Треба до кінця цього господарчого року конче здійснити наш плян виробництва культур-фільмів про Донбас та закінчити один загальний художній неігровий фільм «Симфонія Донбасу»,** що розповів-би всьому Радянському Союзу про те, як б'ється в борні та роботі серце важкої індустрії нашої країни Рад. Допомогти зафільмувати таку картину мусять і місцеві організації, й поодинокі робітники. Вони то й будуть кращими консультантами та радниками для творіння цього фільму. Треба ще негайно-ж розгорнути роботу, щоб систематично обслуговувати Донбас хронікою, висвітлюючи його життя.

Всі робітники української кінематографії мусять цілком певно й рішуче поставити перед собою завдання допомогти виконати ці заходи. Донбас мусить побачити себе на екрані, і ввесь світ буде бачити, як лави робітничі борються й будують своє нове життя, свій новий побут, свою нову роботу—роботу звільнених робітників, роботу для самих себе, для трудящих усього світа.

Силу завдань ставить реконструктивний період перед кінематографією, багато завдань висуває й Донбас. Кінематографія, не захоплюючись прожектьорством, повинна скласти такі пляни і так переводити їх в життя, щоб, разом зі всією системою культурно-освітніх заходів, працювати над тим, щоб з Донбасу, який дає великі матеріяльні цінності, зробити **Донбас—центр пролетарської культури України.**

І. Воробйов.

„З Л И В А“

Режисер КАВАЛЕРІДЗЕ І. П. Оператор КАЛЮЖНИЙ О. В.
В ролі Гонти (фото вгорі) актор І. МАР'ЯНЕНКО.





ЧОМУ КІНО НА СЕЛІ ДЕФІЦИТНЕ?

Розвиток кіно-мережі останніх один-два півріччя іде, головним чином, за рахунок кінофікації села. І це не дивно: кінофікація міст (особливо великих) має вже змогу, хоч і в невеликому розмірі, проте досить добре задовольнити вимоги робітників що до відвідування кіна. А от на селах ще переважна більшість селянства кіна й не бачила. Є навіть цілі райони, де немає жодної кіно-устави. Проте, потяг до кіна величезний.

Проблема кінофікації села розглядається в п'ятирічному пляні ВУФКУ, як одна зі складних і досить великих, питомою вагою своєю, проблем. Розроблюється оце тепер ціла низка систем та організаційних принципів, як побудувати кіно-мережу на селі. Обмірковуються можливості та напрямок кіно-кооперування. Та це все справа майбутнього, справа, що її ще досить довго запроваджуватимуть у життя. **На сьогодні-ж з мережою кінів на селі не все гаразд.**

Кіно на селі зростає, бо зростає культурність селянства, проте цей **зріст кіна йде майже стихійно, без певних організаційних форм, без належного керування** — іноді просто безглуздо, особливо що до експлоатації.

За принципа кінофікації села взято кущову систему. Як-що по селах встановлено стаціонарні кіно-апарати, то кіно-механик з фільмом послідовно об'їздить їх усі, а там, де кущ забезпечено пересувною апаратурою, пересувається по кущу ще й апарат (здебільше «ГОЗ»). Останніми часами навколо кінофікації сел заходилася споживча кооперація, що також за основу своєї роботи поклала кущі, проте ці кущі не скрізь однакові: в одній місцевості цей кущ є в межах адміністративного району, в іншій—міжрайонний; в одній місцевості кущ охоплює 5-6 сел, в другій—10-12. Основний керманич кіно-мережі на селі—Окрполітосвіта, теж по-різному підходить до керування та організаційної побудови мережі.

По деяких округах є кілька організацій, що кінофікують села. Всі вони намагаються захопити найбільші села, «щоб уникнути дефіцитности кіна». Це спричиняє цілком зайву конкуренцію та розгардіяш у роботі, призводить ще й до збитків кіна на селі.

Звичайно, кіно не можна розглядати, як засіб «заробити», бо кіно — це великий чинник культурної революції, особливо на селі. **Але тому, що бракує коштів на культурні потреби села та на культроботу на селі, треба так будувати сільську кіно-мережу, щоб вона була бездефіцитною й покривала свої видатки.**

Саме цього ми, здебільшого, не маємо. Здебільшого кіно на селі дефіцитне й існує за рахунок різних дотацій. Це, безперечно, гальмує справу розвитку кінофікації села.

Трапляються іноді випадки, коли, через дефіцитність, поодинокі кіно-устави ліквідувалися або переносилися до іншого села. В чім-же основні причини дефіцитности кіно-устав на селі?

Яким чином позбавитись цієї болячки, що загрожує розвиткові кінофікації села, і позбавитися так, щоб не змінювати цін на квитки, що їх можна тепер уважати за нормальні?

Звичайно, кожна устава має свої, властиві їй особливості, що спричиняють до дефіцитности, проте **основними причинами дефіцитности сільського кіна є такі моменти:**

1) **Сільські кіно-устави дуже маленькі що до своєї місткости.** Кіно на селі, здебільшого, окремого приміщення не має й сеанси влаштовуються чи то в школі, чи то в сельбуді, чи то просто в сараї, де можуть уміститися лише 100—150, від сили вже 200 осіб. А глядач є, і, навіть, протягом 2—3 сеансів, через непридатне приміщення, немає змоги задовольнити всього потягу до кіна. Взимку справа ще гіршає, бо більшости приміщень, де демонструються фільми, не опалюється, і селянство повинно пильно доглядати свої носи та вуха, щоб не відморозити. Де-ж там бідняковi, що не має доброї одежі, кіно побачити, хоч-би й ціна на квиток була для нього підходяща!

2) Основні керманичі сільської кіно-мережі перебувають в округових центрах, а **на селі немає відповідних осіб, що керували-б і були-б цілком зацікавлені в доброму провадженні справ кіна.** І це тоді, коли керівництво кіно-уставами кволеньке таки. На місцях всю роботу провадять самі механики, а це тягне за собою непевний обіг виручки. До цього ще багато селян відвідують кіно цілком дурно—завжди майже ввесь сільський актив (іноді й з родинами) відвідує кіно без квитків, і жодна організація не бореться проти цього.

3) **Бракує доки-що й потрібних для села кіно-фільмів, які-б задовольняли вимоги та зацікавлювали-б селянство.** Часто-густо ми даємо селу фільми малоцікаві, а іноді й не зрозумілі. Доречі, треба відзначити, що деякі кіно-устави сплачують і дуже велику прокатну платню (Конотопська округа, наприклад, де пересічна платня для першої стаціонарної устави за одну картину виносить 9 крб. 40 коп.).

Трапляється, що на село надсилають фільми й з технічного боку погані, проте це явище поволі зникає.

4) Основне, що створює дефіцитність кіна на селі,—це **незручність теперішньої кущової системи для пересувних кіно-устав,** бо, за цієї системи, більшість сел має змогу бачити кіно не в день відпочинку, а в робочі дні, коли населення, стомлене роботою, до кіна не так іде, як пішло-б у день свята.

5) Дуже відбиваються на бюджеті сільської устави великі накладні видатки, а саме: вартість електроенергії (для стаціонарних устав часто-густо дуже велика, бо електричні джерела іноді перебувають в руках приватника або кооперації—млин, трактор, що спеціяльно для кіна працює ввечері, як двигун). Доречі, електроенергія на селі іноді подається нерегулярно, а через це сеанси зриваються навіть тоді, коли вже механик з картиною приїхав у село. Надто великі організаційні видатки на переїзди механика (а то й всієї пересувки) з села в село, особливо підчас негоди та грязюки навесні та восени. Отут велику ролю відограє добре збудування куща, бо чим далі село від села, тим більше треба видатків на переїзди. Великими видатками є й виплата по векселях, виданих за придбану апаратуру, й це ще за відсутности сталої фінансової бази, бо більшість кінів на селі не мають обігових коштів.

6) Тому, що **кваліфікація сільських кіно-механиків не надто висока,** часто псуються двигуни та апарати (не говорячи вже про те, як це шкодить нормальній амортизації кіно-фільмів, де часто вщент псують перфорацію). Це вимагає простоїв, коштів на ремонт і збільшує дефіцитність, порушуючи регулярну роботу устави. Та ще ціла низка інших причин, що їх ніхто й не вивчав і не аналізував, дають великі збитки кінам на селі.

Характерно, що справу дефіцитности сільського кіна майже ніхто не вивчає; шляхів, щоб усунути дефіцитність, не шукають. **Деякі Окрполітосвіти дивляться на обов'язки керувати кіном, як на «тяжкий хрест»,** і не дбають як слід навіть за поширення кіно-мережі: немає, мовляв, пошти, щоб доглядати за роботою кіна на селі.

Не ліпші що до цього й апарати Крайвідділів ВУФКУ, де є, навіть, інструктори, та з селом ці інструктори майже не зв'язані, і села ніяк не інструктують.

Цілком зрозуміло, що самим лише інструктажем (та ще щоб і відразу!) уникнути причин, які утворюють дефіцитність, неможливо: такі моменти, як недостатня місткість мережі, можна усунути, лише будуючи нові приміщення для культ-освітніх установ на селі. На це потрібні роки. Що до електроенергії, то налагодити регулярне постачання нею та здешевити вартість її можна не одразу, а на протязі досить довгого часу. Проте, переглянути форми та методи організаційної побудови мережі, порядок роботи та налагодити інструктаж сільмережі можна й тепер.

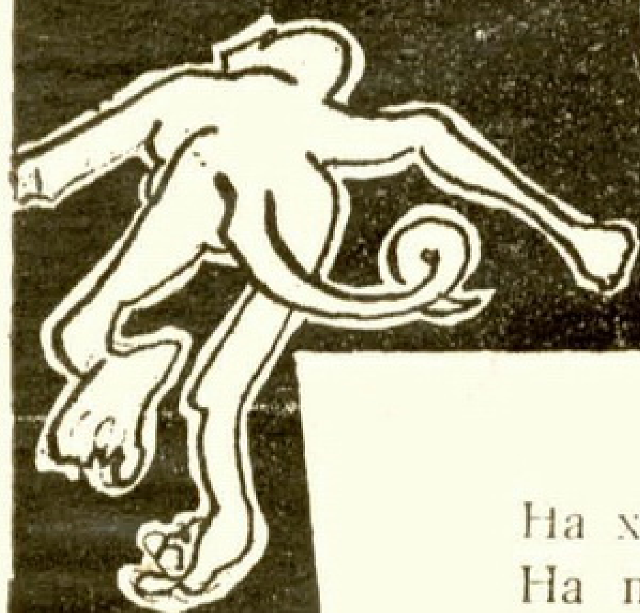
Треба, щоб організації, які відають справою кінофікації та керують нею, вивчали стан окремих устав та збирали досвід роботи гарних устав, щоб застосовувати його по кущах, які працюють погано й дефіцитно. **Дуже корисно було-б організувати соціялістичні змагання кущових кіно-механиків та окремих організацій, які відають кіном, щоб налагодити як слід роботу сільських кіно-устав.**

Радянська громадськість, зокрема ТДРК, повинна звернути увагу на кіно-роботу на селі. Неуважно ставитись до розвитку сільського кіна, що може швидко піднести культурний рівень нашого селянства, абсолютно неприпустимо. Треба конкретно вивчати принципи, що гальмують розвиток кіна на селі, що створюють дефіцитність сільських устав і протягом найближчого часу докласти всіх зусиль, щоб усунути їх. До цієї роботи треба притягти робітників, що працюють в сільському кіні, і широко висвітлювати всю роботу в пресі.

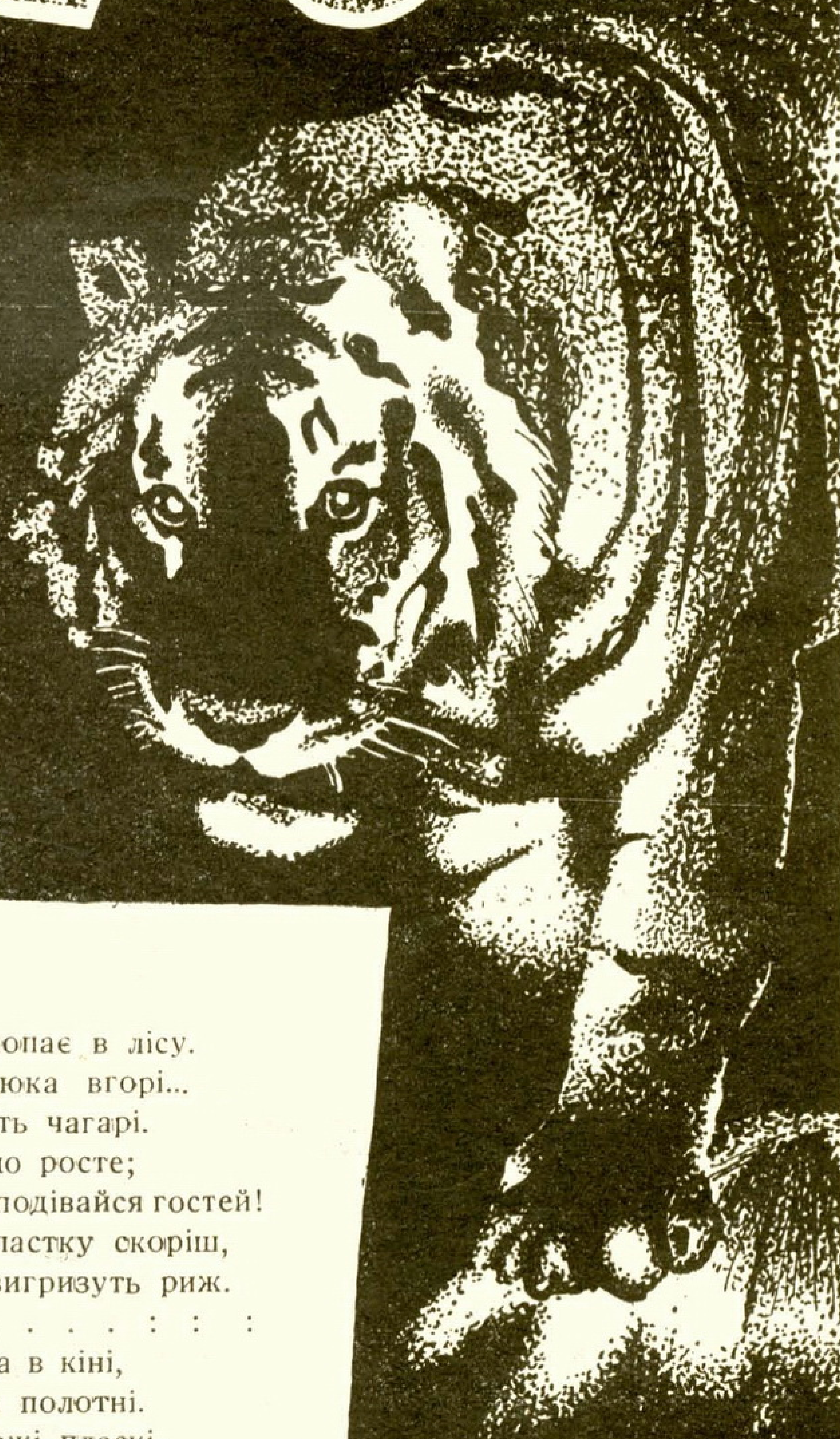
Сільські устави, там, де добре налагоджено роботу й де добре побудовано кущі — бездефіцитні і працюють з великою користю. Вся сільська кіно-мережа мусить бути такою, і тоді кінофікація села посуватиметься вперед значно швидше

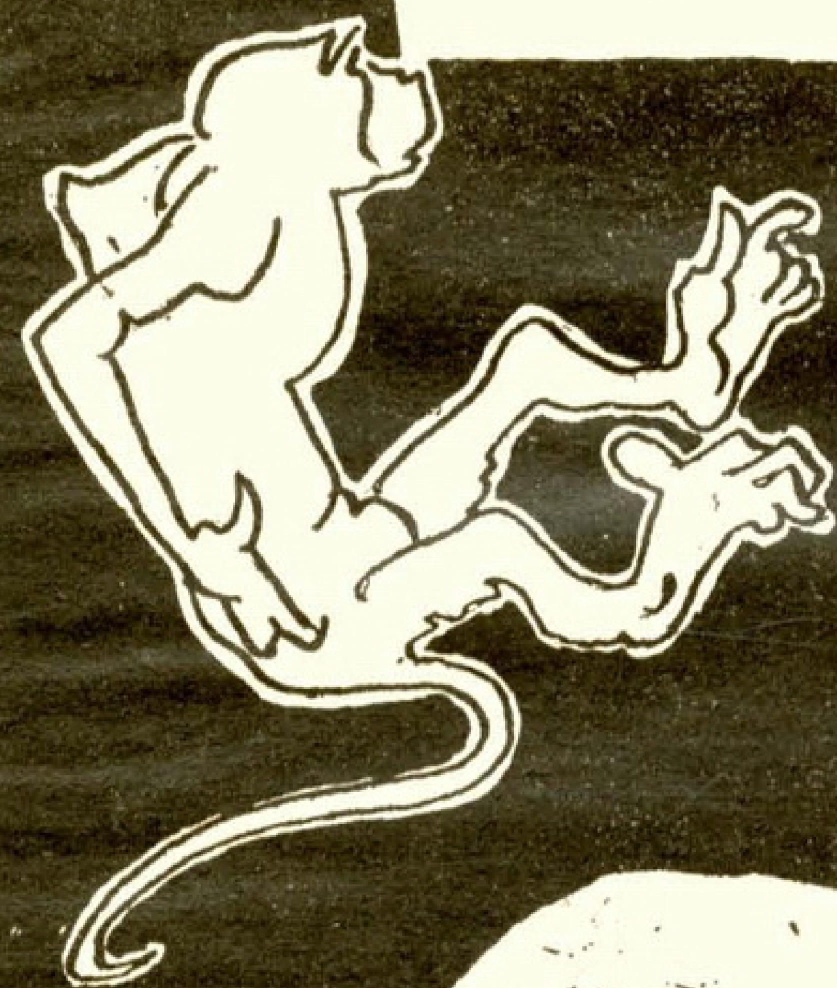
М. Файєр.

Чанг



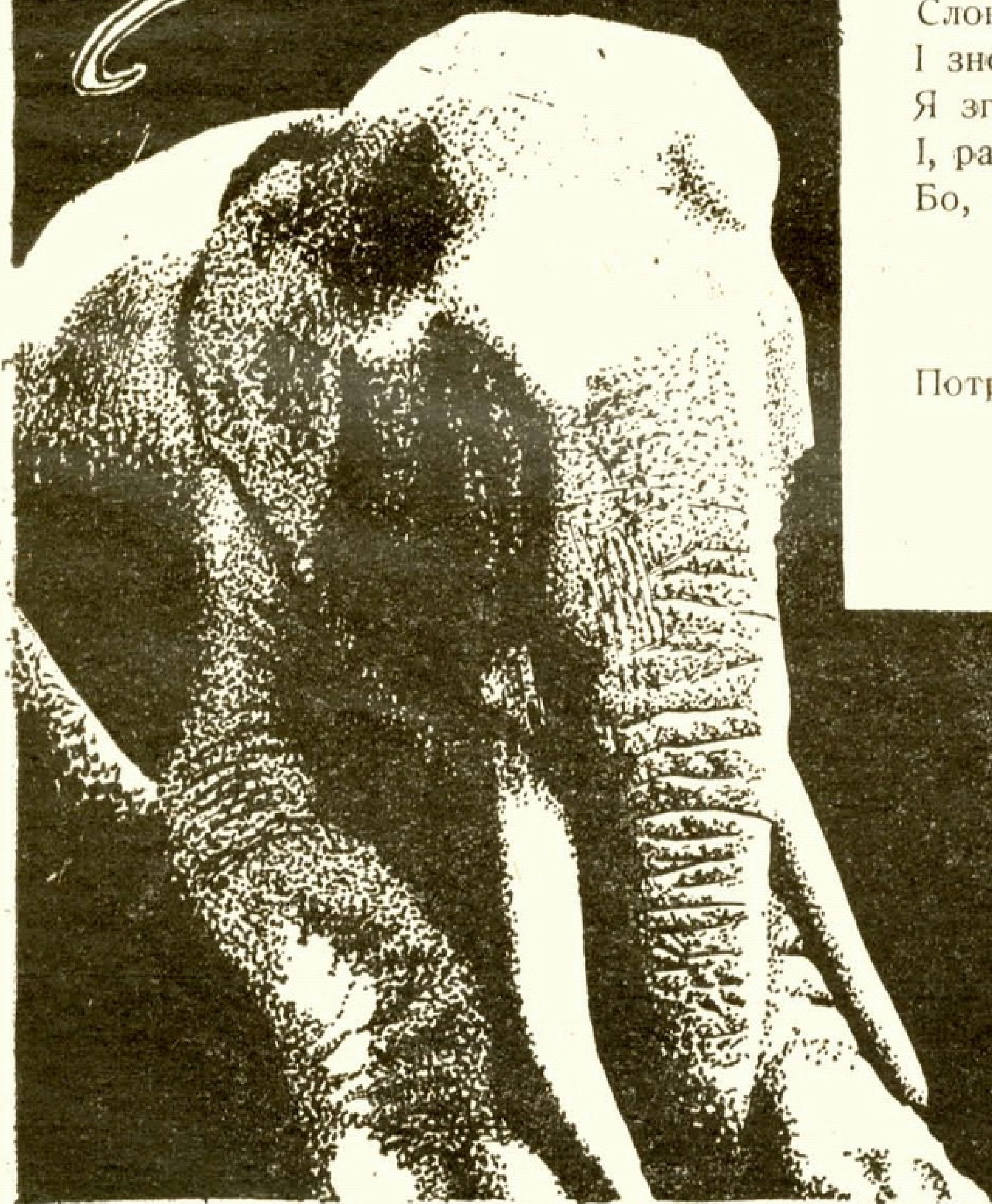
На хатку в Сіямі придатний бамбук,
На пастку—липуча живиця.
Та в джунглях замало напружених
рук,
А конче потрібна рушниця.
Шепочуть ліяни... Гадюка вгорі—
Ходи-но, тубільче, ходи-но!
Та злісно і грізно тріщать чагарі,
І ось виростає хатина,
А селище рідне за кількоро гін,
І вислали джунглі вістовний загін.
Та хай під дверима гарчить леопард—
Погрози звірини тубільцеві—жарт,
Він їм на поталу не дав-би
Малої крикливої мавпи.
Хтось буйвола вбив і зарізав козу—





Він завтра пасток накопає в лісу.
Шепочуть ліяни... Гадюка вгорі...
Ізнову злостиво тріщать чагарі.
Там поле полите, і зело росте;
Тубільче, страшних сподівайся гостей!
Готуй-но рушницю і пастку скоріш,
Бо витопчуть поле і вигризуть риж.
. . . . : : :
Розбита рояль і задуха в кіні,
Слонів переможено на полотні.
І знову мигочуть миражі пласкі,
Я згадую Кіплінга давні казки
І, разом, за хлопчика Самі,
Бо, мабуть не тільки високий бам-
бук,
— Рушниця—
І пара напружених рук
Потрібні в Сіямі.

М. Пригара

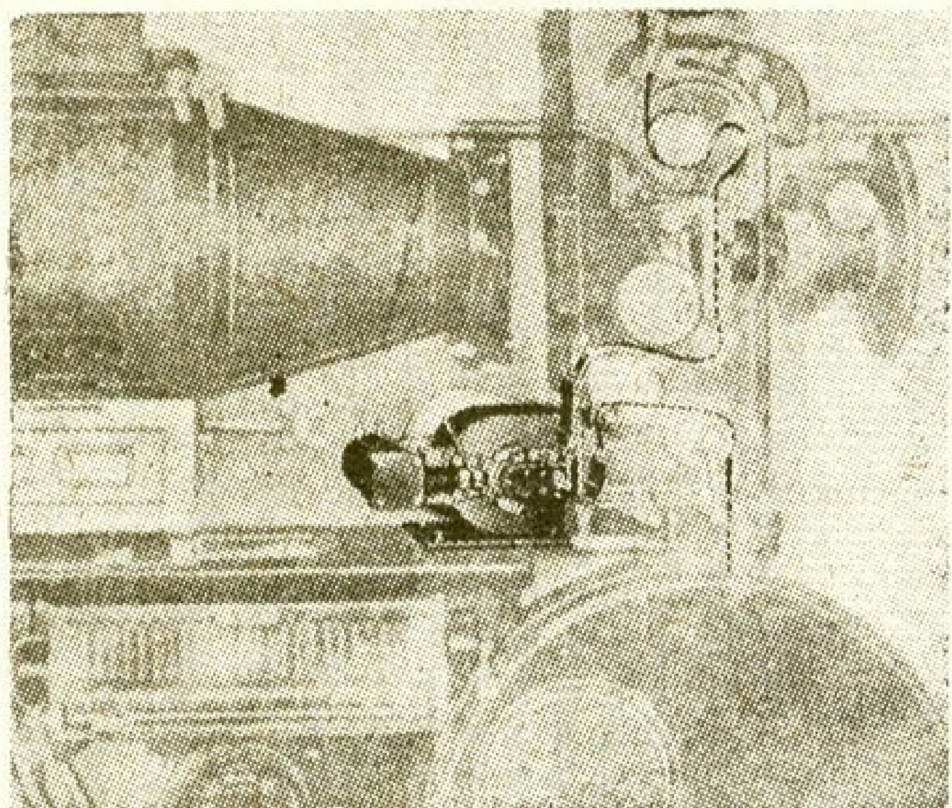




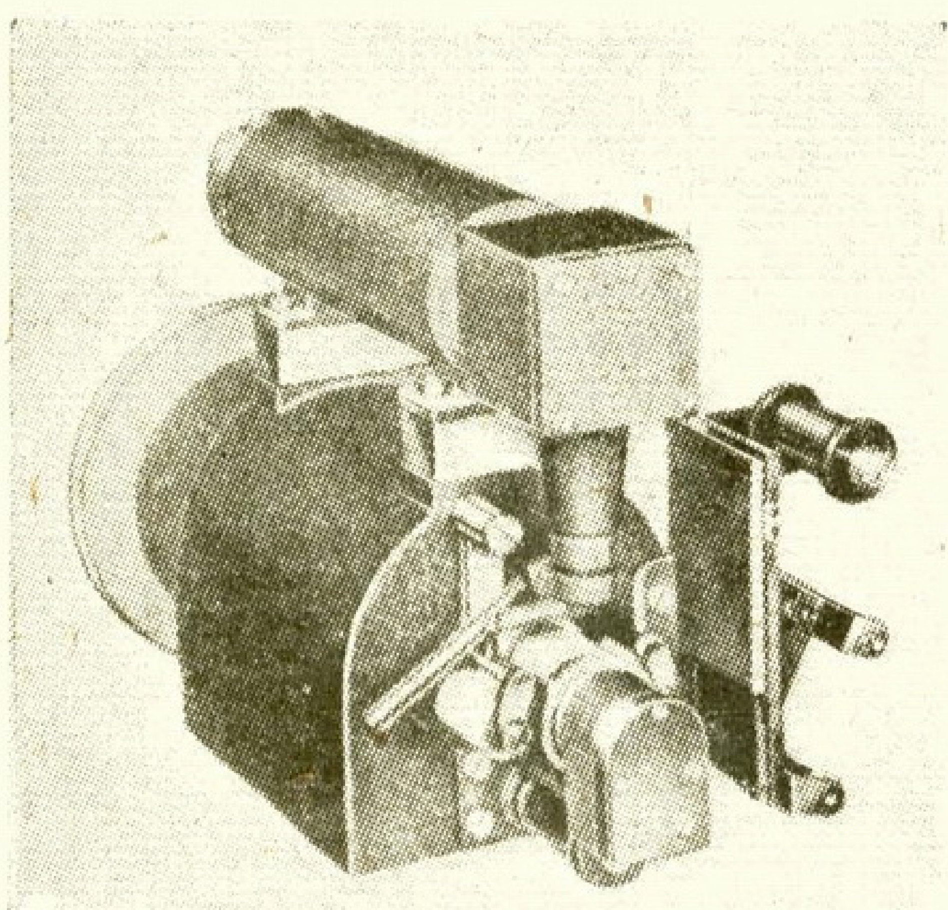
НОВИНИ ТЕХНІКИ

Звуковий фільм „Тобіс“

Німецький тонфільмовий синдикат («Тобіс») випустив на ринок власну апаратуру для звукового фільму. Як відомо, знимання звукового фільму провадять за допомогою спеціяльної лямпи, яка вилучає більше або менше світла, залежно від звуків, що їх подає об'єкт знимання. Звуки ці перетворюють на електромагнетові коливання, які далі йдуть до лямпи. Світло лямпи пропускають через вузьку щілину на плівку, яка фіксує, отже, звук. Фіксацію звуку провадять спеціяльними апаратами на спеціяльних плівках, з яких пізніше запис переносять на фільм з фотографіями.



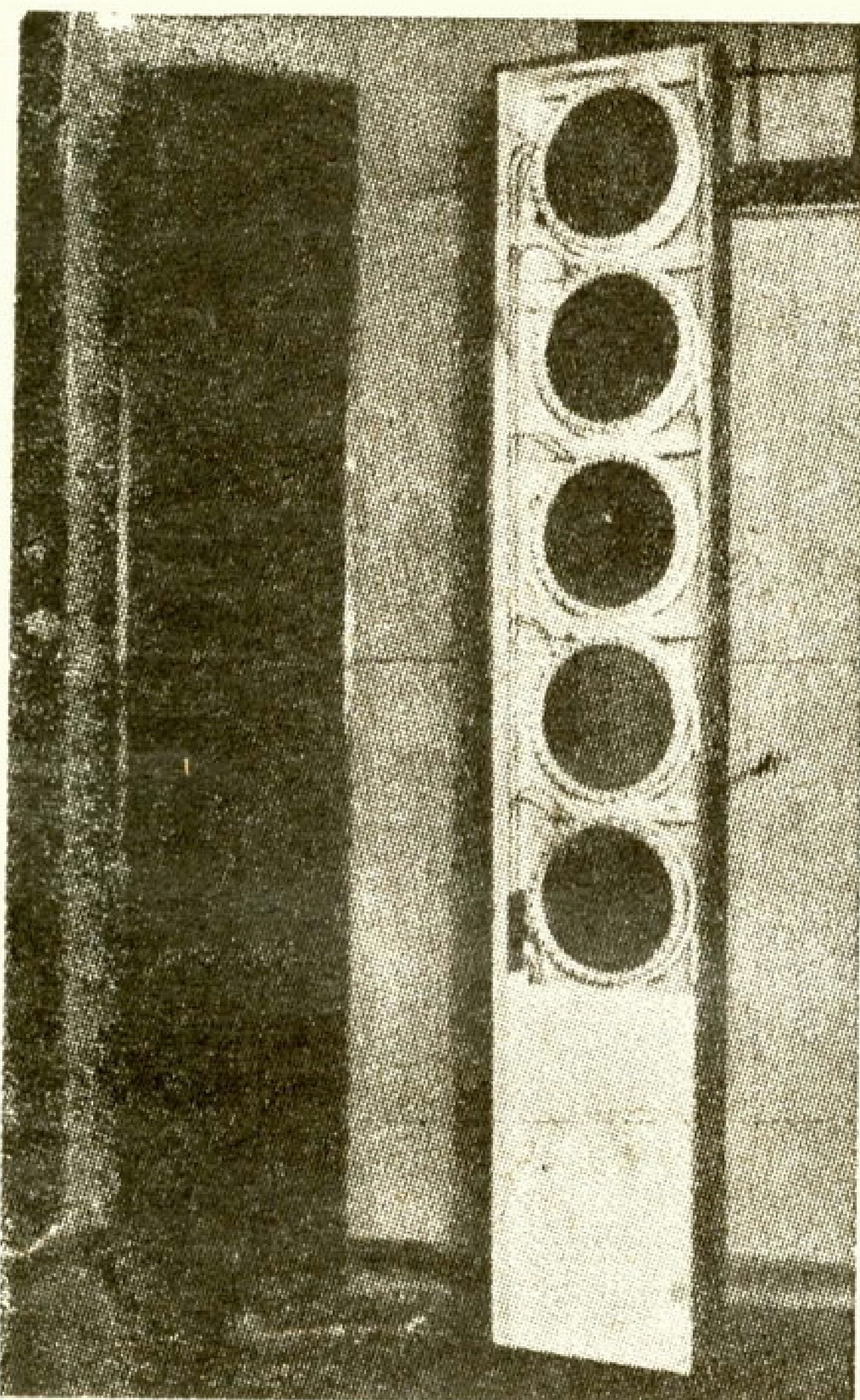
№ 1.



№ 2.

Відтворення звуку провадять так: оптична система лінз проектує на звуковий фільм тонкі промінці світла від жарової лямпи. Проектоване світло проходить плівку більш або менш легко, в залежності від чорних рисочок, зареєстрованих на плівці, й освітлює в різний спосіб фото-електричне приладдя, яке витворює теж змінний електричний струмень. Цей струмень зміцнюють могутнім посилювачем й скеровують до гучномовців, розташованих у залі.

Поскільки реєстрація звуків відбувається без шарпання, потрібного для звичайного демонстрування, треба, щоб проекція відбулася в такий-же спосіб. З другого боку, образ та звук зафіксовано на тій-же плівці, потрібно, отже, за проекції, відділяти образ від звуку. Отже треба пропускати фільм через два різних проекційних апарати: апарат образа та апарат звуку. Проектор звуку розташовують під проектором образа. Таким чином, фільм, пройшовши через кінопроектор, робить велику петлю, йде до проектора звуку, через який він проходить рівномірним рухом, а звідти вже до бобіни, що намотує. Між образом та записом звуку, що до нього стосується, потрібно мати певну далечінь, яка забезпечувала-б синхронізм звуку та образу, тоб-то водночасове відтворення. В системі «Тобіс» ця далечінь дорівнює 36 сантиметрам. Устаткування апаратури видно з доданої фотографії (№ 1): світліше показано проекційний кіно-апарат, темніше — звукопроектор «Тобіс», який можна пристосувати до кожного кіно-проекційного апарату.



№ 3.

Вживання нормального фільму дозволяє вживання нормального проекційного апарату, а це має величезне значення в справі звукового фільму. Спосіб «Тобіс» вимагає зовсім незначних змін в нормальному проекційному апараті. Віконце проекційного апарату треба незначно звузити, закриваючи запис звуку, щоб він не потрапив на екран. На валик мотору треба насадити ще передачу для того, щоб рухати «проектор» звуку.

Апарат для «проектування» звуку, окрему фотографію (№ 2) якого ми подаємо в більшому розмірі, працює так: фільм входить через вхідничок, проходить через валик й потрапляє до камери, куди виходить проміння з лямпи, розташованої в циліндрі. Проміння проходить через фільм, попадає на фото-електричний елемент, який перетворює світло в електрострумень. Цього струменя перетворює на звуки посилювач, з'єднаний з гучномовцями, що стоять з обох боків екрану на спеціяльних щитах, заввишки коло 2-х метрів, що мають вигляд, показаний на фотографії № 3.

Система звуко-проекційного апарату «Тобіс», як видно, дуже проста.

Компанія «Тобіс» недавно склала угоду з фірмами АЕГ (Загально-електричною компанією) та Сименса, об'єднаними під назвою «Кланг-фільм», що до співробітництва: «Тобіс» вироблятиме звукові фільми, а «Кланг-фільм» — апаратуру та приладдя для звукового фільму. Ця угода призводить до того, що німецький звуковий фільм «Тобіс» незабаром стане фактичним монополістом в Західній Европі. До цього спричиниться ще й те, що проекційний апарат разом з устаткуванням залі коштує коло 1.500 доларів.

Німецька асоціяція звукового фільму

В Німеччині засновано загально-корисне товариство звукового фільму, що ставить собі за мету поступ та використання звукового фільму для розвитку науки, дослідництва, народньої освіти та мистецтва. Серед фундаторів бургомістр Берліну, голова синдикату продуцентів звукового фільму проф. Лампе—відомий діяч на полі кіно-техніки, архітектор професор Пельціг та інші видатні представники пластичних мистецтв і театру.

348 звукових проти 232 німих

1929 року американські кіно-фірми мають зробити 580 фільмів, з яких 348 буде звукових або говірних, а 232 німих. Отже звуковий фільм в Америці вже перемагає старий німий фільм. Таке зростання звукового фільму викликає значну тривогу західно-европейських кінематографічних дільців.

Про жарове освітлення

Рефлектори-розвіювачі Д. А. В., що це їх винайдено у Франції, розв'язують справу освітлювання павільйонів за допомогою жарових лямп. Рефлектори ці мають параболічну форму, а лямпи зроблено з опалового шкла. Цим досягається однорідність та інтенсивність світла, що цілком не засвітлює очі фільмарям.

Кіно-органи

Орга́н завоював собі досить важливе місце в кіно-залях закордону, особливо в Німеччині, й поволі витісняє оркестр. Органи дають такі звуки, яких не знає звичайний симфонічний оркестр, як от шум моря, вітру, гавкання собаки, грім то-що. Найудосконалені орга́ни дають до 120 різнородних тембрів та характерних звуків. Орган—досить складний музичний струмент.

Він складається з «стола» з кількома клавіятурами (для рук та ніг) та низкою «регістрів» і цілої системи труб.

НАШІ НОТАТКИ

„ШЕВЧЕНКО" В АМЕРИЦІ

Численні маси українського пролетаріяту, що живе в Америці, що має свою велику пресу і свої робітничі організації, з невпинною увагою завжди стежуть за тими могутніми процесами будування соціялістичної культури, що відбуваються на Радянській Україні. Саме тому з величезним інтересом і захопленням сприйняли українські пролетарі звістку, що в Америку прибув перший український фільм — «Тарас Шевченко». Придбав цей фільм Союз українських робітничих організацій.

Демонстрування його почалося з Н'ю-Йорку, де перша демонстрація відбулася 12 грудня 1928 р. Далі фільм з тріюмфальним успіхом пішов до Міннеаполісу, Сент Луїсу, добрався, навіть, до Лос Анжелосу.

В Канаді демонстрування фільму почалося раніше, (ще з літка 1928 року), і там він встиг уже пройти до найглухіших закутків, де живуть українці.

Скрізь демонстрація фільму відбувалася при повній залі.

Адже з великою нетерплячкою чекали українські робітники на той день, коли мають демонструвати фільм. Не вистачало місць на сеанси, що один із них одбувався в день для робітників, які працюють уночі, та для матерей з маленькими дітьми, а другий—у вечері. Стояли в проходах, не можна було дістати квитків. Перед демонструванням фільму робили, звичайно, доповідь та пояснення до нього.

Коли на екрані з'являвся вінок з написом «Тарас Шевченко», то по всій Америці і Канаді заля зустрічала його бурею оплесків.

То був незабутній день для українського робітника — день демонстрування першого українського радянського фільму. Не українські буржуазні патріоти, не їхні організації, що пишаються своїми грошовими фондами, здобули цей фільм для американського українця, а своя, робітнича організація—Союз УРО—потурбувалася за це.

Навряд, чи ті, що мають щастя жити на Великій Україні, будувати її власними руками, стежити за її повсякденним розвитком, уявляють собі все те значення й радість, що її приніс з собою оцей український радянський фільм. Адже багато голів, заморочених петлюрівсько - ундівською пропагандою, по-іншому почали дивитися на ті процеси, що відбуваються на Радянській Україні. І допоміг цьому наш, революційний фільм про нашого великого поета-революціонера.

Н'ю-Іорк. *Б. Миколюк.*

ТІ, ЩО „ВИНАХОДЯТЬ" АКТОРІВ

Наші адміністратори кіно-театрів—люди досить винахідливі. Їхні «винаходи» вже не раз демонструвалися на шпальтах преси, з тією маленькою прикрістю, що ніколи не в відділі робітничого винахідництва. Майстри реклами—явище досить рідке, а от майстри псевдо-реклами, а то й просто халтури—стріваються аж надто часто.

Все робиться для того, щоб принаймні робітники кінематографії добре знали, що в нашому кіні робиться, хто працює, як працює і де працює. Журнал і газета видається, бюлетені розсилаються тощо. **Скільки слів було сказано про те, що адміністратор кіно-театру мусить бути культурним і взагалі, і в кіні особливо! Дарма, нічого не помагає!**

Проте реклама, особливо на провінції,—це не тільки засіб притягти глядача до театру, це не засіб витягти гроші в нього з кишені. **Радянська реклама — теж культурним чинником мусить бути, мусить інформувати глядача про фільм і про кіно.**

Іде в Артемівському, в робітничому районі, що так цікавиться кінематографією і що повинен знати своє кіно (а реклама мусить теж допомогти йому), фільм «Бенефіс кловна Жоржа». Артемівський кіно-театр «Серп і молот» видав рекламну листівку до цього фільму. Ось вирізка з неї:



БЕНЕФІС

КЛОВНА ЖОРЖА

Героїчний кінофільм за участю

М. Надельської, З. Кордюмова,

А. Чуверова та Токарської

А АФІШАМИ

Відомий актор українського кіна М. Надемський перетворився на Недельську, акторка-ж З. Курдюмова стала раптом чоловіком! **Досить цікава для науки метаморфоза!**

Отже, маємо ще один факт, може й дрібний, проте показовий, факт **отого недбалого, некультурного, несумлінного ставлення адміністраторів кіно-театрів до справи просування й популяризування в масах українського радянського фільму.** Доки? Скільки ще принесе нам майбутнє таких фактів? Доки?

І. Товиж.

СПРОБА, ВАРТА УВАГИ

Чи вивчаємо ми систематично нашого кіно-глядача, його вимоги, його думки про ту чи іншу картину?

На жаль, ні. **Громадські перегляди—одна з форм роботи в цьому напрямкові.** Але про недосконаліcть їх вже давно говорять.

Правління Миколаєвського ТДРК перевело першу спробу масового вивчення кіно-глядача. **Матеріялом для цього вивчення був фільм «Арсенал». Картина пройшла в місті з виключним успіхом. Заздалегідь було запродано організаціям і за колективною підпискою півтора десятки сеансів. Весь цей організований глядач і став об'єктом нашої уваги та вивчення.**

Кіно-глядачу роздано було анкету, що її він міг заповнити вдома, у спокійному оточенні, поміркувавши, а потім вже кинути в поштову скриньку для безплатної приставки ТДРК. Листок наш, крім короткої відозви до робітників кіно-глядачів, мав такі запитання:

Чи сподобалась картина «Арсенал»?

Чому саме?

Які місця картини особливо запамятались?

Чи все в картині Вам зрозуміло, коли ні, то що саме?

Чи задовольняє Вас спосіб побудовання картини в цілому, або окремих її кадрів?

В чому, на вашу думку, громадська цінність картини?

Яку (або які) картину з тих, що йшли останнього року в Миколаєві, Ви ставите вище за «Арсенал», і чому саме?

Останньому питанню: яку картину ставите вище, ми надаємо особливого значення. Відповідь на це питання не тільки виявляє, як ставиться глядач до картини, але й характеризує його смак. **З картин, що ставляться поруч з «Арсеналом», ми довідуємося про інтереси тої чи іншої групи глядачів кіна.** Цьому допомагають відомості, що вони їх дають про свою роботу, стать, національність та вік. Зібрані докупи і приведені до ладу, ці відповіді бувають майже точною фотографією культурного обличчя кіно-глядачів, вірним відбитком його смаків і вимог.

Але чи розвязали ми цим до кінця проблему систематичного вивчення кіно-глядача? Звичайно, ні. Це лише один з можливих варіянтів. Але, нам здається, що **використати й надалі нашу спробу та поширити її було-б корисно.**

Наслідки нашого заходу?

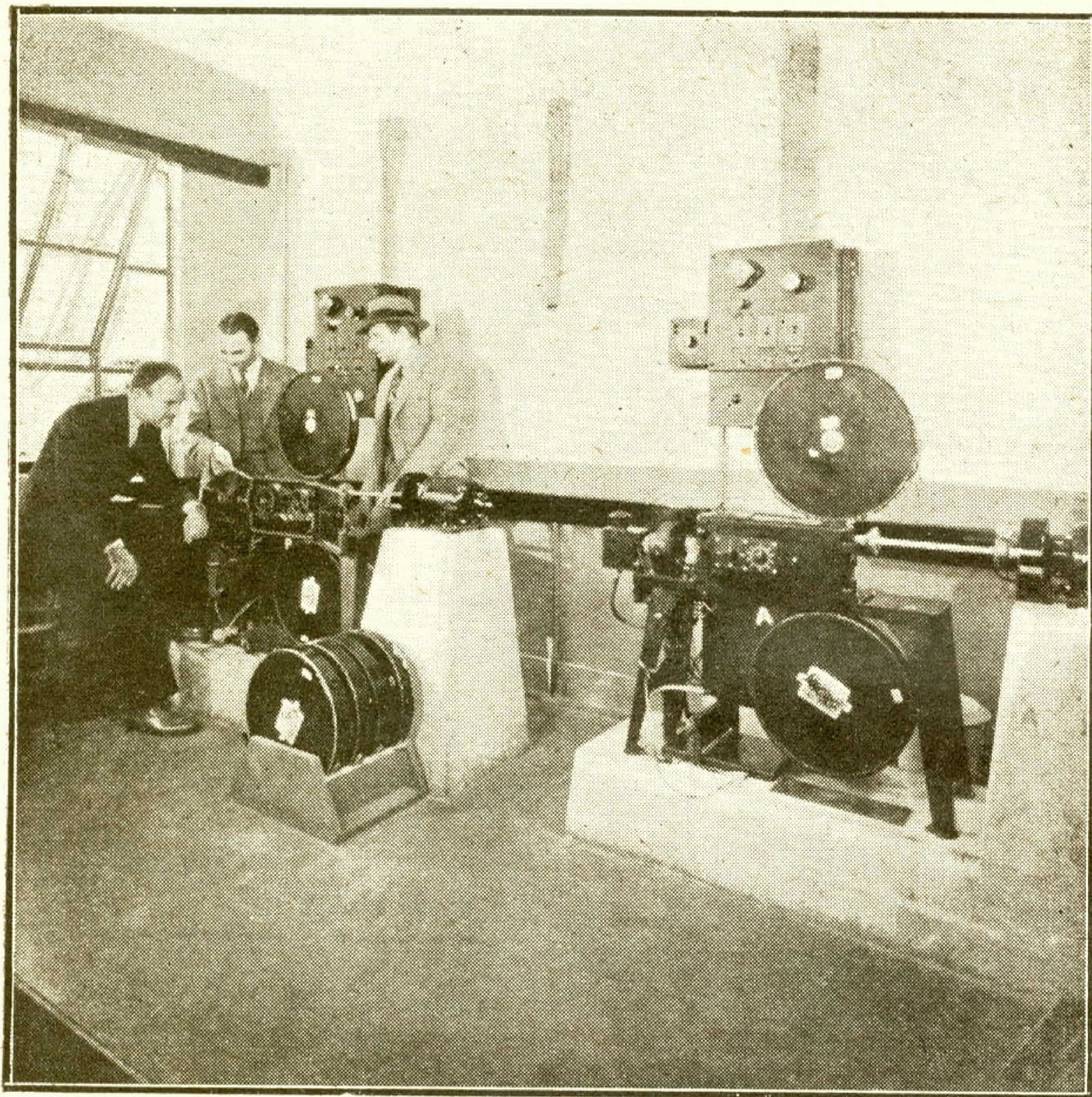
І кількістю листків, що надійшли, і якістю відповідів — кращі, ніж сподівалися.

Уважне розроблення матеріялів анкети й опублікування їх в пресі дасть велику користь, особливо самим кінематографістам. Ми гадаємо, попрацювавши над зібраним матеріялом, надіслати оригінали анкетних листів тов. Довженкові, авторові «Арсеналу». Певно, що він у цій купі анкет знайде для своєї дальшої роботи де-що цінне.

м. Миколаєв. *Ю. Викторов.*

ТУТ ГОВОР

(Від нашого корес



Веслей Мілер, інженір звукового кіна, пояснює систему записів звуку в студіях „Метро-Гольдвін-Майер“ Сему Вуду—директорові, та Джону Арнольд—операторові. Цей апарат остільки чутливий, що, коли одкривають двері й впускають трошки світла в кімнату, то це вже можна почути, бо апарат реєструє звук через світляний промінь.

У Голівуді збудовано спеціяльні приміщення, що в них уже знимають нові звукові та «розмовні» фільми. Входити до цих приміщень усім стороннім суворо заборонено. Як-що вам, завдяки якимось надприродній обставинам, пощастить потрапити на поріг і в середину цієї «святої святих», ось що буде перед вашими здивованими очима:

Сцена на 100 футів завдовжки і 74 фути завширшки, з голими стінами і таким-же коном. Білі стіни відбивають світло; спеціяльне обтинкування стелі забирає в себе всі звуки.

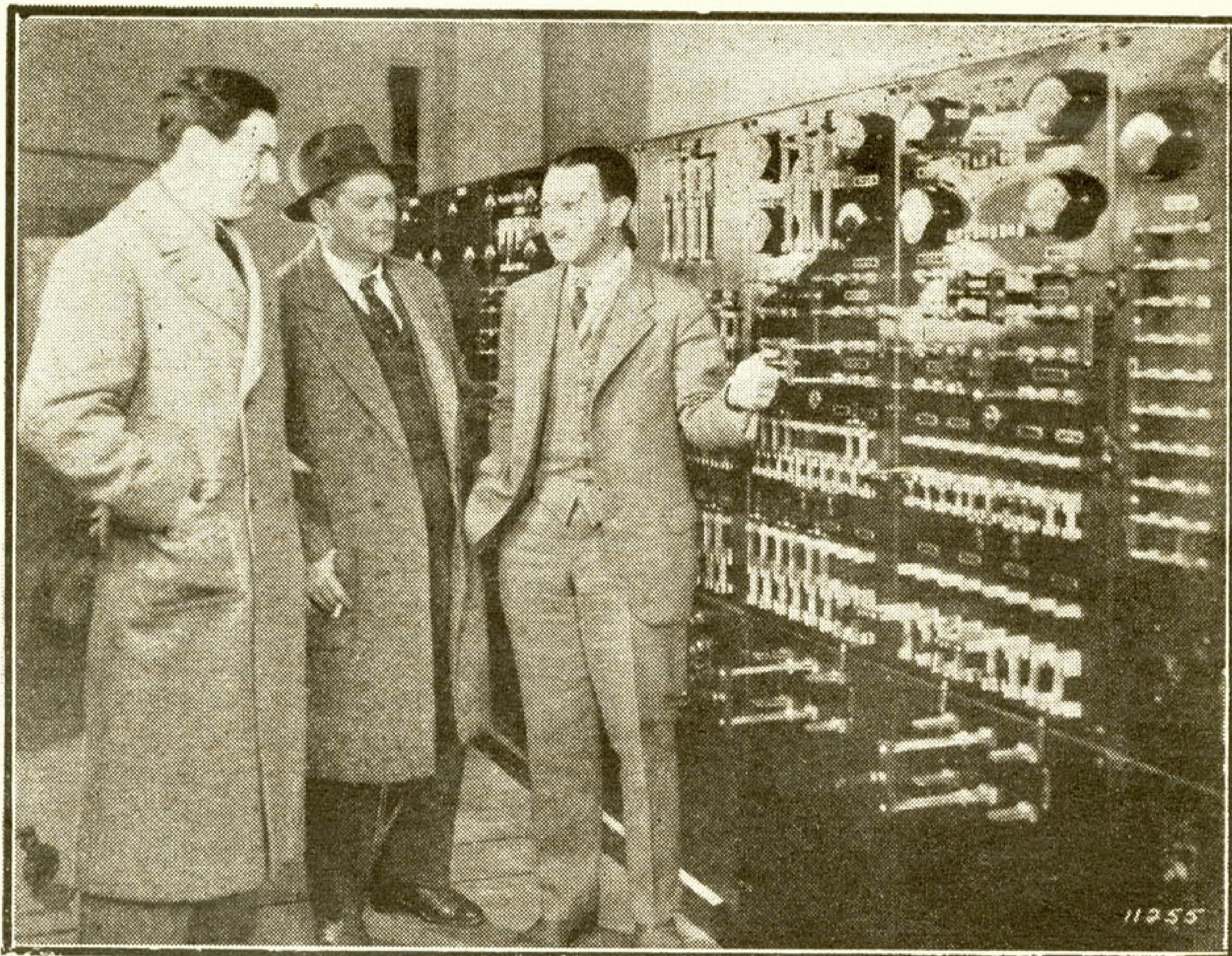
Підлога сцени завдовшки на 16 дюймів. Основа її—шостидюймовий шар піску, і, хоч далі йде цемент, а ще далі тверде дерево, але вони вкриті трьохдюймовою корковою накривкою. Коли ви ступаєте по цій дивовижній підлозі, ви не чуєте своїх власних кроків.

Не знаючи, з чого зроблено підлогу, ви, здивувавшися і жахнувшися навіть, звертаєтесь за поясненнями до свого провідника, але ви не чуєте свого власного голосу...

Зрозумівши, в чому справа, заспокоївшись і приготувавшися до інших несподіванок, ви шукаєте очима звичних камер. Але ви їх не знаходите. Замісць них перед вами будки, подібні до телефонних. Їх пересувають по приміщенню назад і вперед, праворуч та ліворуч і в усі боки, але ви не чуєте шуму і вереску колес, бо вони «взуті» в гумові шини.

Ліпше придивившися до будок, ви бачите, що вони оббиті сітками і якимось чорним, з густими дірочками папером. За сіткою і папером ховається шкло, за шклом — камера. Три «одяги» будки: шкло, папер і сітка, не пропускають шуму від знимального апарату, що працює, в приміщення і на сцену.

Ви оглядаєте стіни приміщення, аж поки не спинитеся на велетенській рурці, що висувається з стіни в одному з кінців приміщення. Над руркою три великих вікна з надзвичайно грубим шклом. Крізь вікна ви бачите кімнату з хитромудрими і складними апаратами, що за ними сидять два техніки. Це так звана «моніторна» кімната. З неї у ваше приміщення



Веслей Мілер пояснює роботу великої дошки з виключателями Ліонелю Баримору, відомому американському акторові та Джонові Мек Брелун. Баримор тепер ставить фільм „Мадам Ікс“.

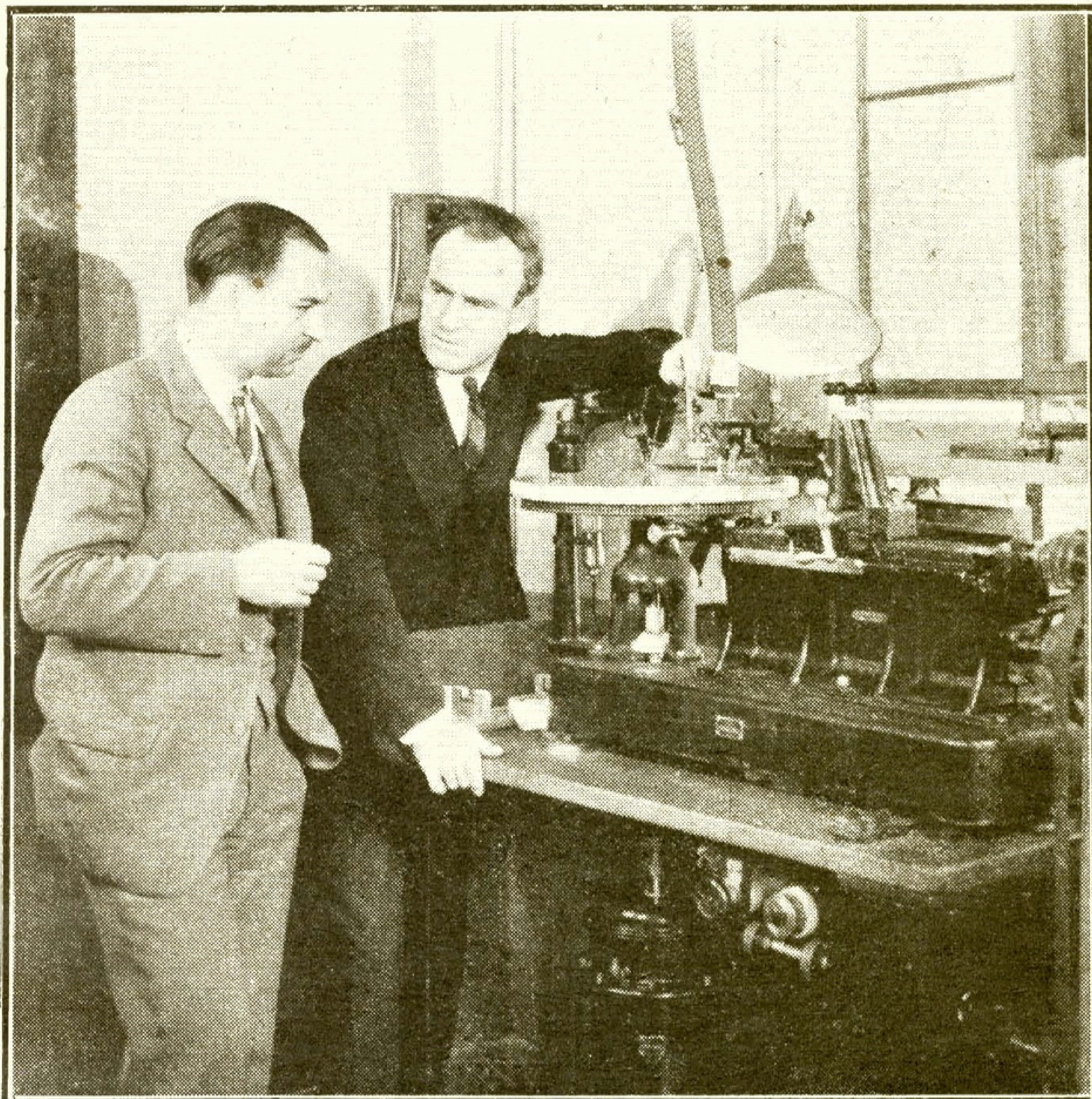
...ТЬ МОВЧКИ

...дента з Голівуду)

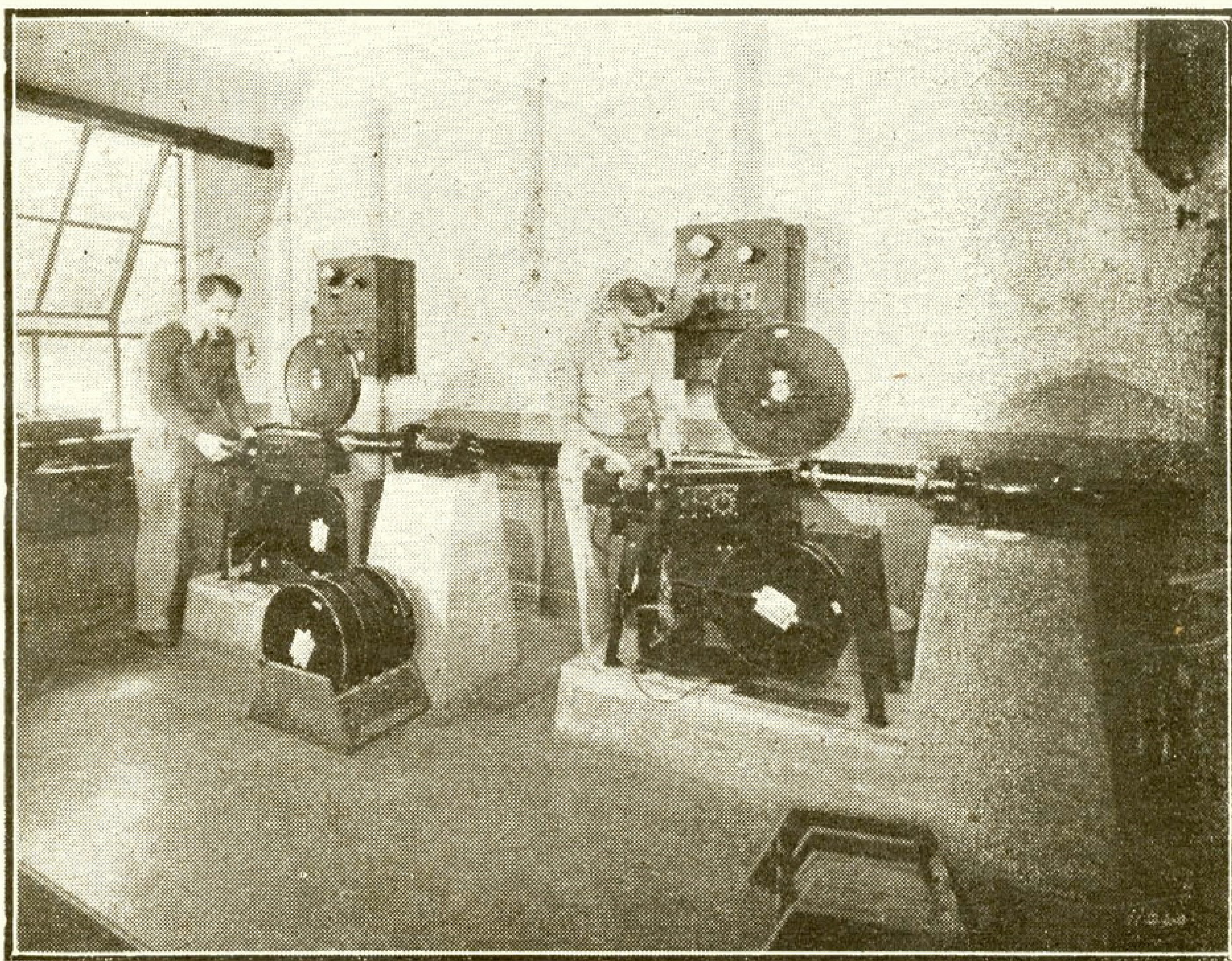
веде багато дротів, що за їх допомогою техніки (більше подібні до радіо-телеграфістів, аніж до кінотехніків) керують апаратами, які провадять звуко-кіно-знимання акторської мови на сцені.

Звуки акторської мови, поцілунків, пострілів то-що, збірають мікрофони, що висять над сценою дії. Їх висить там од восьми до десяти штук. Дроти, що на них висять ці мікрофони, оповито гумою. Мікрофони збірають всі звуки, навіть такі, здавалося-б малопомітні, як от стукіт кишенькового годинника, і можуть змінити ці звуки до яких завгодно розмірів.

На сцені, збоку, стоїть столик. На ньому ви бачите апарата, подібного до невеличкого радіо-приймача. На апараті раз-по-раз спалахують різнокольорові вогники. Це сигнали з «моніторної» кімнати, прохання говорити голосніше або тихше, швидче або повільніше. Сигнали приймає третій технік, озброєний навушниками та говорильною руркою так само, як і два його товариші в «моніторній» кімнаті.



Веслей Мілер пояснює роботу фонографу в студіях „Метро-Гольдвін-Майєра“ Ця машина реєструє голоси акторів на восковій платівці.
Як повідомляють американські журнали, цього року в Америці буде вироблено з 580 фільмів 348 звукових фільмів проти 232 німих. Отже, звуковий фільм уже перемагає в Америці фільм німий.



Фотографування звуку. Ці машини реєструють людську мову та інші звуки, що попадають на мікрофон, перетворюючи їх на світляні промені. Система звукового кіна „Метро-Гольдвіна“—найпоширеніша в Америці.

Ви робите спробу розпитати техніка про його роботу, але ваш голос завмирає...

Актори, що зібралися на сцені, готуються до початку дії.

Провідник знаком пропонує вам залишити приміщення. Під час знимання нікому, навіть тому, хто потрапив до приміщення за допомогою надприродного чуда, не дозволяється залишатися в цьому надзвичайному будинкові.

Найбільші кіно-ательє, як, наприклад, «Метро-Голдвін-Майєр», звичайно роблять дві версії всіх картин. Одну «розмовну» для американського ринку, і другу, звичайну—для закордону..

Безумовно, розмовний фільм перебуває ще в стадії вдосконалень і шукань. Сучасні звукові фільми ще не можуть цілком виявити всі ті можливості, всі художні засоби цього нового винаходу, що має стати і стане таки справжнім новим мистецтвом.

Й. Полонський.

КІНО НА БАЛКАНАХ

(Кіно Греччини, Болгарії, Славії, Туреччини)

Насамперед — про Греччину. Треба сказати, що за останні два-три роки кіно-індустрія в Греччині дуже зросла. Зросла також і кіно-мережа, що тепер становить 224 кіно-театри (з них 60 в Атенах), але 33 театри працюють лише влітку. Цікаво відзначити, що за останні півтора роки кіно-мережа Греччини зросла на 63%. До цього часу розвиток кінематографії у Греччині посувався дуже кволо через непевний політичний стан у країні та через велике знецінення грецької валюти після світової війни. Несприятлива економічна кон'юнктура спричинилася до надзвичайно високих податків на квитки до кіна, що становлять більш, ніж 35% вартости квитка. Власна продукція розвинулася дуже мало. Під загрозою штрафів та позбавлення ліцензів, власники театрів мусять додавати до свого програму, що складається, головним чином, з американських фільмів, коротко-метражки власного виробу на сюжети, запозичені з грецької історії або хронікальні. Цензура дуже сувора й підлягає органам поліції. Дітям до 10 років одвідувати кіно заборонено, підлітків від 10 до 15 років пускають до кіно-театрів лише з батьками.

Власна продукція, як ми вже зазначили, розвивається дуже мляво. До цього року вироблено лише один фільм. На початку 1929 року випущено фільми «Ворота Сліз» та «Останні



Тіна Ісардай та Сільвіо Педреллі в фільмі „Будинок на Мальті", що має величезний поспіх у Туреччині.

дні Одисея Андруцо» (життя македонського національного героя). Фірма «Вратсанов» закінчує фільм «Історія дурня». «Аякс-Фільм» випускає історичну картину «Марія Пентагіотисса», в якій значну ролю грає грецький король Отто (1832—18[illegible])

Коли, після Греччини, ми візьмемо слав'янські країни на Балканах: Болгарію та Південну Славію, то й тут ми побачимо той самий провінціялізм та кволість кіно-продукції. У Болгарії, що її сітка становить 136 одиниць (50.975 місць), власна продукція майже не існує: 60% фільмів довозять Сполучені Штати, далі йде Німеччина, Франція та Італія. Була одна виробнича організація, та й вона збанкрутувала. Минулого року силами акторів та аматорів було поставлено два фільми, з них один під назвою «Уярмлені» за історичним романом болгарського письменника Івана Власова. Художня вартість цих фільмів стоїть так низько, що їх ледве можна показувати на власних екранах. Болгарський уряд докладає всіх зусиль, щоб розвинути національне кіно, видано курйозний декрет про «зафільмування для нащадків всіх осіб, які відзначилися в будь-якій галузі й послужили на добробут батьківщини».

Не краще стоїть кіно-справа й у Південній Славії. Ця країна посідає кіно-сітку в 430 кіно-театрів (93.370 місць), з них 63 (27.670 місць) відкрито щодня, а решта—367 театрів (66.060) працює нерегулярно.

Власної ігрової продукції Південна Славія також не має через брак відповідних капіталів. Існує лише виробництво хроніки, що продукує на рік 30—50 хронікальних фільмів. У прокаті 50% посідає американський фільм, 30%—німецький, 20% французький.

Белград, столиця Півд. Славії, не має ще кіно-театрів у нашому розумінні. 90% театрів, що існують за цією назвою, являють з себе маленькі, темні, погано вентильовані бараки. З чола оці «театри» прикрашено галасливими рекламними плакатами та старими потертими фотами.

Ставлення до радянських фільмів негативне: «Нащадок Чінгіс-Хана» цензура заборонила «з міркувань політичних та моральних».

Щоб привернути публіку до драматичних театрів, а головне залатати безліч дірок у бюджеті,—уряд Півд. Славії запровадив дуже важкі податки на кіно. Ці податки так пригнічують власників кіно-театрів, що лютого 1928 року страйкували на знак протесту всі кіни в країні. Після страйку уряд зменшив податки й тепер вони становлять «лише» 21%—національних, 12%—муніципальних та 6%—повітових. Ці 39% податків все-ж таки дуже обтяжують кіно-театри й про розвиток власної кіно-індустрії за таких умов годі й мріяти.

Тепер про Туреччину. Кіно в Туреччині почало розвиватися, власне, після світової війни, коли Кемаль-Паша почав запроваджувати свої реформи. Кіно-сітка, яка 1927 року становила 60 одиниць, зросла 1928 року на 40% і складає тепер 102 кіно-театри (36.80[illegible] місць), з них 32 кіно-театри посідає Константинополь.



Болгарський актор Вл. Трандафілов у фільмі „Пути непутящого".

Власна продукція майже не існує. Єдина виробнича фірма «Кемаль-Фільм» випускає на рік 5—6 фільмів вузько-локального характеру. Крім того, фірма продукує щотижневу хроніку. Фірму утворено за допомогою уряду 1927 року. Програм по кіно-театрах складається з довізних фільмів (на 85% американських). Цензура у Туреччині дуже люта, а найбільше боїться комуністичної пропаганди, еротичної аморальности та образи громадського почуття. Фільми про Іслам підлягають найсуворішій цензурі. Оскільки фески носити заборонено, то й у фільмах не можна показувати турка у фесці. Власне, цензурних установ у Туреччині немає, але уряд втручається кожний раз, коли фільм, на їхню думку, небезпечний. Молоді до 18 років одвідувати кіни забороняється. Дитячі сеанси, за спеціяльними програмами, мусять закінчуватися до заходу сонця. Порушення цих двох пактів карають штрафом та ув'язненням (не зважаючи на вік дитини). Податки в Туреччині дуже високі, прокатчики твердять, що 45% валової уторжки йде на покриття національних та місцевих податків. Але більш, ніж цензура, більш, ніж податки, допекло турецьким прокатчикам розпорядження уряду про титрування фільмів виключно турецькою мовою, без паралельного французького перекладу, як було досі. Цей закон спричинився до справжньої кіно-катастрофи, бо, через брак плівки, його не можна швидко виконати, а, з другого боку, власники театрів, зокрема в Константинополі, де 60.000 населення не знають турецької мови, бояться втратити свою космополітичну клієнтуру.

О. Хомик.



НЕГРАМ ВХОДИТИ ЗАБОРОНЕНО

В славетній „країні волі“, в царстві долара, в Сполучених Штатах Америки, поряд із високим розвоєм техніки, поряд із темпом життя справжнього XX віку, схоронилися дикі, жорстокі звичаї кривавого середнєвіччя. „Прогресивні“ спекулянти й крамарі Америки ревно їх охороняють. Хіба не диким середнєвіччям віє від таємничих процесій Ку-клукс-клану? Хіба тортури інквізиції поступаються чимось перед тортурами „лінчування?“ І весь жах таких звірячих звичаїв падає на кучеряві голови чорних рабів Америки—замордованого й змученого трудящого негра. „Гордий“ американець не їстиме за одним столом з негром — для негрів є спеціяльні ресторани. Він не їхатиме з негром в одному вагоні—для негрів є спеціяльні вагони. Він не дозволить негрові й глянути на білу жінку — кара „лінчування“ загрожує такому негрові. Лицемірний закон „вільних“ Штатів не знає таких обмежень — це неписані закони. Але писаний закон ще ніколи не насмілився й не насмілиться порушити закони неписані.

Тепер становище трохи змінилося. Заворушився білий американський робітник. Клясова солідарність трудящих не знає поділу на колірі шкіри. І от американський буржуа вирішив спробувати обдурити своє робітництво. „Негри прекрасно живуть — вони танцюють, сміються й трішечки працюють!“ — запевняє він, дарма, що йому мало хто вірить.

Мобілізовано й кіно. „Фоксфільм“ випустив картину „Серця в Диксі“, що малює сантиментальний роман з життя негрів півдня Америки. До фільму застосовано звукове знимання, він подає співи, музику негрів, різні джазбандні шумові ефекти.

Відомий режисер Кінг Відор ставить для „Метро-Гольдвін-Майєра“ негрський фільм „Алілуйя“ — теж такого самого гатунку, як і „Серця в Диксі“. В зниманні цього фільму бере участь і стара акторка негрського театру Фані Бельд Найт. Дія фільму відбувається у місцевості поблизу Мемфісу (штат Тенесі). Кінг Відор виїхав туди з цілою експедицією, що складається виключно з негрів.

На тлі прекрасної місцевости, в лісах екваліптів—цих велетенських дерев Америки, на бавовняних плантаціях, на багнищах річок Тенесі, зарослих диким чагарем, — фільмують оцю брехливу й лицемірну історію про те, як добре живеться неграм в „країні волі“. Американське кіно старанно обминає всі „неестетичні“ моменти злиденного, жахливого життя отих чорних рабів капіталу. Негри, сміючись і співаючи, збирають бавовну на веселеньких, чистеньких плантаціях півдня Америки. Негри по роботі танцюють, люблються й женихаються. І люблять вони майже так само, як і білі. Самовіддано, гаряче, вірно. От диво! — негри таки трохи подібні до справжніх людей!

Хто там каже про тортури, мордування, злидні, лихо американських негрів? Гляньте на оцей фільм — старанну роботу режисера Пауля Клоане — „Серця в Диксі“. Ви мусите переконатися, що всі слова про знущання над негром у Америці — справжнісенька більшовицька агітація. Ви насмілилися не повірити блискучій американській кінематографії? А, так ви більшовик?!

Певно, що ті, які насмілюються не вірити зафільмованим американським любовним історіям, й не всі більшовики.

Проте все-ж марно витрачаєте хист і вміння, дарма намагаєтеся, різні Кінги Відори та Паулі Клоане! Вашу брехню, не зважаючи на всю блискучу вигадку, на все прекрасне технічне оформлення, на дійсне знання свого діла й ремесла, не заховати вже ніяк.

Неграм було заборонено входити в кінематографію. Тепер ви їх, як манекенів і слухняних статистів, вирішили пустити туди. Нічого, прийде, час, коли негр зайде в кіно і без вашого дозволу.

Г. Ремез.





Зверху—Режисер Кінг Відор керує актором Даніель Гейнсом в сцені з фільму „Алілуйя“. Посередині—Фані Бельд Найт, ветеранка негрського театру, в фільмові „Алілуйя“ — виробу Метро-Гольдвін-Майер. Внизу—негрські актори підчас знимання на бавовняних плантаціях.

Французька кінематографія

I.

Франція, коли відкинути суперечки про першенство, винайшла інструмент кіна. Але, як і скрізь тоді в Европі, вона дуже довго використовувала цю машину, копіюючи на екрані гру нікчемного сценічного репертуару, або, як завважив один французький критик, вона з мавпячим умінням розважала картинками чарівного лихтаря інших невибагливих мавп. Правда, на той час (ми маємо на увазі довоєнну епоху) ні про що інше й не думали, як тільки про експлоатацію нового винаходу, на зразок дресированих тварин або їдців гадюк. За ручку кіно-апарату хапалися всі, кому не лінькй, маючи на увазі, головним чином, ті наслідки, що їх показувала каса.

І це зрозуміло, бо хто-ж тоді, коли демонстрували першу картину «Вихід робітників з фабрики Люмьера в Ліоні» (1895 р.) і на екрані вперше побачили рухливу картину, міг думати, що це початок чогось цілком нового в мистецтві, що в самому апараті братів Люмьєр закладено щось більше, ніж проекція цих рухливих картинок.

І поки французи наслідували іншим мистецтвам, як сніг на голову, звалилися американці. Вони перші досить таки рішуче подбали, щоб очистити кіно від артистичних, театральних, літературних та всяких інших забобонів. Вони перші використали засоби кіна, властиві тільки йому. Вони перші відчули силу кіно-образа і все значення його. Вони перші відгадали силу й владу кіна, заховану в ньому самому, та розвинули його, нічого не запозичаючи з минулого інших мистецтв (період 16—17 року).

Тоді у Франції дехто побачив, що справа вже йде не про іграшку, яка що-року вимагала все більших та більших коштів на складні постави свої, а про такий інструмент, що за його допомогою можна створити щось нове, що по-своєму допоможе нам виявляти наші почуття і наші думки. Зараз-же після війни ми побачили, як у французькому кіні з'явилася інша логіка факта, інша пластична виразність кадру, інша кінематографічна правдивість ситуацій, і, нарешті, те розуміння ритму, що нині стало за організувальну силу кінематографічного руху.

Проте, треба визнати, що всі ці помітні поліпшення в галузі французького кіна, до яких можна віднести роботи Маркантона, Гервіля, Руселя, Леона Пурье, Баранчелі,—ніяк не могли задовольнити тих вимог, що їх тепер ставимо до кіна. Одже фільмувалося все та-ж сама буржуазна архілітературна література, будуючи кадр, прагнули до живописної вишуканости, а будуючи ціле—до театральної драматизації, тобто прагнули до елементів, що їх, зібраних до купи, не можна було зрозуміти без зайвих написів.

II.

Перший, хто дійсно зрозумів у Франції всю силу та значення властивостей кінематографічної мови, був Луї Делюк. Він не лише зрозумів, але й зумів сформулювати багато такого, що інші, до нього, зрозуміли випадково. В протилежність до американців, він не тільки вгледів у чудесах



Кадр з фільму Жана Епштайна, „Шість з половиною на одинадцяту“. Цікавий зразок будови кадру.

механіки кіна нову форму виразности, але й дав цій виразності низку визначень, що й нині ще актуальні. Фотогенія — ось термін Делюка, що його зміст і значення поступово все ще відкриваються і що ним він хотів визначити єство кінематографічного виявлення, відмінного від виявлень інших мистецтв.



Режис. Дмитро Кірсанов, поставник „Мениль Монтану“ та „Сни осени“.

Все це ще тому значніше, бо сталося за часів, коли у Франції було багато кіно-спекулянтів і бракувало артистів, а в справжніх робітників відчувалося ще більше артистичного неспокою, аніж певности.

Луї Делюк перший рішуче виступив проти старих традицій, забобонів, смаків публіки, некультурности прокатчиків і, так званих, «кіно-митців».

З професії літератор—він не задовольняється тільки з критики. Він кидає свою професію і починає фільмувати. З'являється перша його картина «Пропасниця»—кращий на тоді зразок кінематографічного реалізму в Франції (1919 р.). Нічого надзвичайного, все дуже просто. Шматок щоденного життя великого корабельного порту, кінематографічно обробивши його, Делюк обертає на справжню драму. Досить звичайна подія, що лягла в основу, вперше у Франції звучала, як щось кінематографічно суцільне, соціяльно правдиве.

Ми бачимо вже, що Делюк фільмує не тільки зовнішній світ, який ми завше бачимо, і не голий сюжет, а той світ, що даного моменту ввижається митцеві, ту драму, що живе й розвивається по-за межами факту. Його вабить кінематографічна реальність, одмінна від тієї, що з неї він бере матеріял і що за її допомогою він творить своє нове розуміння речей, виявляє те їхнє єство, яке назвав він словом «фотогенія».

Але Луї Делюк незабаром помер. Проте початок було вже покладено. Його думки розвивалися кінематографічним угрупованням «Авангард», що за головних представників її можна вважати Марселя Л'Ербьє, Жана Епштайна, Абеля Ганса і, пізніше, Рене Клера, Жака Фейдера, Кавальканті, Ренуара, Греміййона, Кірсанова, Жермену Дюлак і, так званих, безпредметників—Шомета, Обея, Вікіга Егелінга. Правда, група ця була об'єднана не так єдиним програмом, як загальним прагненням вперед, як можна далі від забобонів некультурного рукомесла, спекуляції кіно-митців, словом од всього, що наповнювало тоді й тепер ще кінематографічну дійсність Франції. У них всіх ми знаходимо ще більшу конкретизацію думок Л. Делюка. Всі вони прагнули й прагнуть опанувати кінематографічною мовою, як особливою формою виразности. Всі вони після Луї Делюка були перші в Европі з тих, що зуміли подолати досить рішуче більшість тих інтелігентських вигадок і традицій, що й до цього часу заважають багатьом з так званих освічених людей цінувати кіно. І коли вони все ще годувалися і годуються нездоровою соціяльною їжою, то прагнення передати життя в його правдивих виявах і надати цьому нового виявлення—їхня заслуга.

Це був час (1921—1924 роки), коли з'явилися кращі тоді (на жаль, не пе-



Луї Деллюк.
Портрет художника Бекан.

ревершені, принаймні, у французів, і до цього часу) роботи Л'Ербьє—«Ельдорадо», Ж. Епштайна—«Вірне серце» та «Прекрасна Нівернеза», Абеля Ганса—«Колесо», «Париж заснув» та «Антракт» — Рене Клера, «Образ» — Жака Фейдера.

III.

З ім'ям Марселя Л'Ербьє звичайно зв'язують період поглибленого психологізму та імпресіонізму в французькому кіні. Після його робіт «Троянда Франції», «Карнавал Правди», «Вілла Долі», «Людина у чистому морі»—видавалося вже за банальне, ставлючи дієву особу в певне становище, обмежуватися лише фактами, не показуючи глядачеві реакцій його психіки на те, що відбувається навколо цієї особи, не викриваючи сили впливу річей, що в їх оточенні проходить дія.

Показати те, що відбувається за межами фактів, показати природу або річове оформлення не тільки як декорацію, або як театральні аксесуари, а як щось таке, що бере участь в розвиткові самої драми, і показати це засобами техніки на плівці. Ось завдання, що його розв'язують перші роботи Л'Ербьє, які на той час не могли лишитись непомітними. Деякі сцени його «Ельдорадо» і нині ще є кращими зразками вирішення проблеми світла в кіні.

В останніх роботах вишуканість прийомів Л'Ербьє, віртуозність його техніки все менше й менше справляють враження, може тому, що все це лише повторює минуле. Часом здається, що він стає рабом цієї техніки, б'є на оригінальність, тяжкі художні принципи обмежили його почування, вираз і форма не досить обумовлені змістом, а тому й все в цілому стає тенденціозним, тоб-то, не дивлячись на всякі зовнішні спокуси, мало переконує. Такою, ми-б сказали, вченою надуманістю віє від його останніх картин—«Головокрут», «Небіжчик Матіяс Паскаль» і навіть «Нелюдяна»,—що цікаві лише тим, що в них ставиться багато різних нових проблем в кіні та жодної остаточно не розв'язується. Останні його картини — «Воскресіння» за романом Л. Толстого і «Гроші» за романом Еміля Золя, також не дали нічого нового.

IV.

Те, що хвилювало Марселя Л'Ербьє, ще більш певно й закінчено здійснив Жан Епштайн.

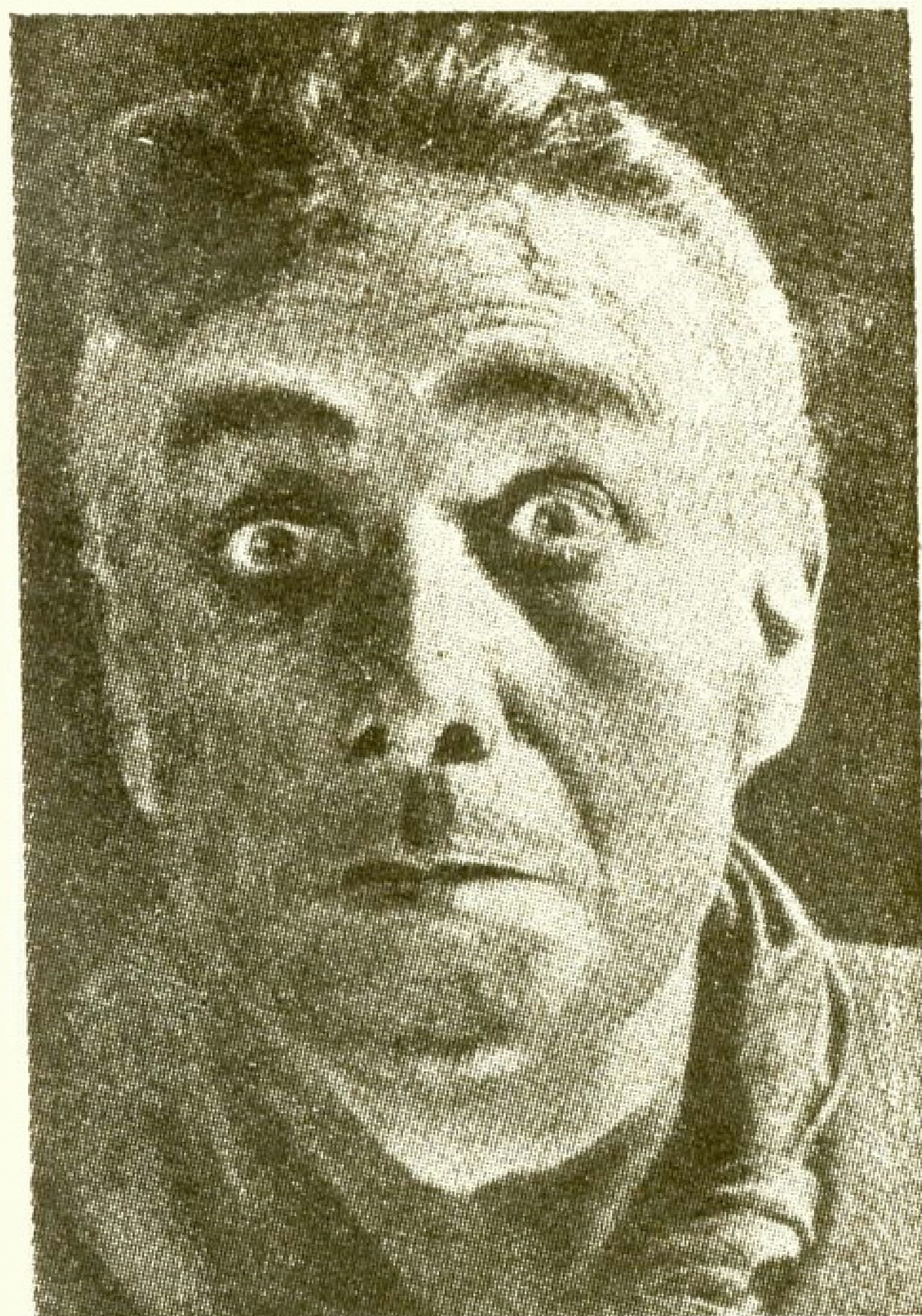
Літератор, критик і поет, як і Л. Делюк,—Епштайн спокусився виключними засобами виразности кіна. Навряд чи пощастило кому іншому, після Л. Делюка, дати стільки вдалих формул, влучних визначень найтруднішому з того, що хвилює нас тепер в кіні. Всі його думки знайшли повне втілення в його картинах «Вірне серце» та «Прекрасна Нівернеза» — кращих його речах, хоч і датованих 1923—24 роками.

Зорова сила його образу там така закінчена, що не потребує сторонньої допомоги написів. Він розпоряджується своїми світловими фразами з чіткою майстерністю; то затамовуючи, то прискорюючи їх, він дає цілком нову виразність кінематографічній фразі. Цього він досягає не лише за допомогою самих голих прийомів техніки. Там почувається господар, що вміло і цілком свідомо керує оком об'єктива, яке без забобонів і спокус все бачить. Ви почуваєте, яку величезну ролю відограє артистична індивідуальність постановщика. Або, як висловився сам Епштайн: «Захоплення технікою або механікою кіна — справа минулого, кіно мусить стати фотографією ілюзій нашого серця». І, наче-б то стверджуючи це, він дає низку цих зфотографованих ілюзій у «Вірному серці». Так, стовпчик на набережній, що за нього чіпляють линву пароплава, обертається в нього на символ самотности й безнадійного чекання, затока морського порту з лісом щогл і пароплавом, що помалу відходить, обертається на гаму безпідставних надій, медовий коржик у формі свині, що на ньому невідома рука виводить цукрові літери «Amour» (кохання)—на символ вульгарности, і все це не випадково підлягає внутрішньому змістові розвитку драми.

Таким чином Епштайн, як ніхто інший, шляхом точок зору апарата, вмілим сполученням ліній і обсягів у межах кадру, тоб-то внутрішньою концентрацією образа в собі, вмілим розташуванням плянів і ритмічним сполученням всіх оцих чинників—звичайне робить надзвичайним, створює нову кінематографічну реальність. І тому він не помиляється, коли говорить, що «кіно надає зовсім особливої цінности всім зовнішнім виявам нашої думки». І дійсно, мистецтво Епштайна наочно виявляє перед нами оце рідке вміння: записувати свої думки і почуття щирими образами фільму. Ця властивість робить його картини виключно привабливими, хоч в останніх своїх роботах, як от «Монгольський Лев», «Афіша», «Мопра́», «Шість з половиною на одинадцять», «Дзеркало з трьох боків»—він не додав до своїх напруджених шукань нічого нового.

(Закінчення буде в № 11).

Т. Сорокін.



Артист Северен-Мар в ролі машиніста Сизифа з фільму Абеля Ганса „Колесо“



Артистка Бланш Монтель у фільмі Ж Епштайна „Прекрасна Нівернеза“. Зразок того, як можна освітленням та будовою кадру змінити лице актора (див. знимок поруч).



Та сама акторка Бланш Монтель, але знята з іншої точки й інакше освітлена. Отак засоби кінематографічної техніки спричиняються до поглиблення й оригінальност и акторської гри.

ПО КІНОФАБ

„Арсенал" у Ленінграді

В Ленінграді фільм «Арсенал» було випущено одночасово на п'яти найбільших екранах. Користувався він там величезним успіхом. Організований робітничий глядач з захопленням зустрів цей високомистецький фільм українського кіна.



На фоті—один з найліпших кінотеатрів Ленінграду «Титан» під час демонстрування «Арсеналу».

Нові фільми ВУФКУ

Режисер П. Долина закінчує монтаж художнього фільму «В заметах», який має за сюжет червону партизанщину на Україні. Головні ролі грають: З. Кордюмова та С. Свашенко.

Закінчено монтаж художньої ігрової картини «Мертва петля», що її поставив режисер О. Перегуда. Картина змальовує побут радянських літунів. Головні ролі грають: В. Вишневська, С. Шагайда та П. Масоха.

Монтують повнометражний художній фільм «Весна», що має показати цю пору року в усіх її проявах. Автор-оператор—М. Кауфман, що знимав фільми ВУФКУ «Одинадцятий» та «Людина з кіно-апаратом» і поставив фільм «Ясла». Наводимо кадр з цього фільму.



„Привид, що не повертається"

За оповіданням Анрі Барбюса режисер А. Роом поставив цей фільм. Тема фільму—за законами країни, в'язень, що просидів у тюрмі десять років, має право вийти на волю на один день. Ніхто не в силі після цього повернутися до в'язниці. Але поліція має право вбити в'язня, що не повернувся.

Знимав цей фільм оператор М. Фельдман, що вперше в СРСР ужив для знимання жарові лямпи. В головних ролях знималися актори Б. Фердинандов, Штраух та інші.



На фоті—поворот в'язня з карцеру.

Що ставитиме київська кіно-фабрика?

У сценарній майстерні Київської кіно-фабрики ВУФКУ розробляють до постави такі сценарії:

«Квартали передмістя»—М. Бажана. В основу фільму покладено боротьбу з антисемітизмом та єврейським націоналізмом на ґрунті родинних взаємин. Показано побут містечка та комсомольців на виробництві.

«Долина див» — автор — О. Рутер. Антирелігійний фільм, що має за сюжет «чудо» в Іосафатовій долині.

«Дума про трьох братів», автор К. Кошевський. Кіно-поема про клясову боротьбу на Україні.

«Пригоди радянського Хлестакова» Пригодницька комедія про пройдисвіта, що намагається обдурити радянський апарат. Автор В. Охременко.

«Прорив». Механізація та раціоналізація виробництва. Повнометражний ігровий фільм. Автор О. Рутер.

«Секрет Рапита»—подає позитивний тип радянського господарника. Автор М. Майський.

«Лісова пісня». Селянський фільм. Боротьба за колективізацію в гончарному виробництві на Поліссі. Автор М. Ятко.

Повнометражний художній юнацький фільм «Студентка», що трактує про розкріпачення жінки на тлі студенського побуту, ставитиме режисер О. Каплер за сценарієм М. Бажана.

Сценарна майстерня Київської кінофабрики розробляє художній сценарій «Контакт» з комсомольського побуту, роботу В. Охременка. Фільм виявляє старих робітників та молодняка на виробництві. Фабула розвивається по лінії взаємин комсомольця-винахідника з майстром, що потаює свій досвід.

„Останній атракціон"

Цими днями буде випущено новий фільм Совкіна «Останній атракціон» з життя мандрівного цирку. Ставила цей фільм О. Преображенська та Правов, знимав оператор А. Солодков. В головних ролях знималися актори: Р. Пужная, Н. Рогожин, Л. Юренев, Є. Максимов то-що.



На фоті—актор Л. Юренєв у ролі з цього фільму.

Курси кіно-механиків

З огляду на великий брак кіно-механиків на Україні, ВУФКУ заходилося організувати курси кіно-механиків по різних містах України. Зокрема, у Києві буде відкрито курси на 200 слухачів. Порушено питання про можливість влаштувати курси для кіно-механиків у військових частинах.

Молодь творить

Два молодих режисери Голуб та Садкович, вихованці Московського кіно-технікуму,—поставили оце фільм «Щасливі кільця».

Тема цього фільму—історія одного закоханого комсомольця, що відбиває таки свою кохану в непманчика. Головну ролю цього комсомольця Петьки виконує П. Чувельов. Знимав картину теж вихованець кіно-технікуму Ф. Шах.



Ми наводимо кадр з фільму «Щасливі кільця».

РИКАХ СВІТУ

„Сімба"

За останні роки Африка стала улюбленим об'єктом для знимання культур-фільмів. Початок такій моді поклала кілька років тому французька науково-дослідча експедиція, яка про-



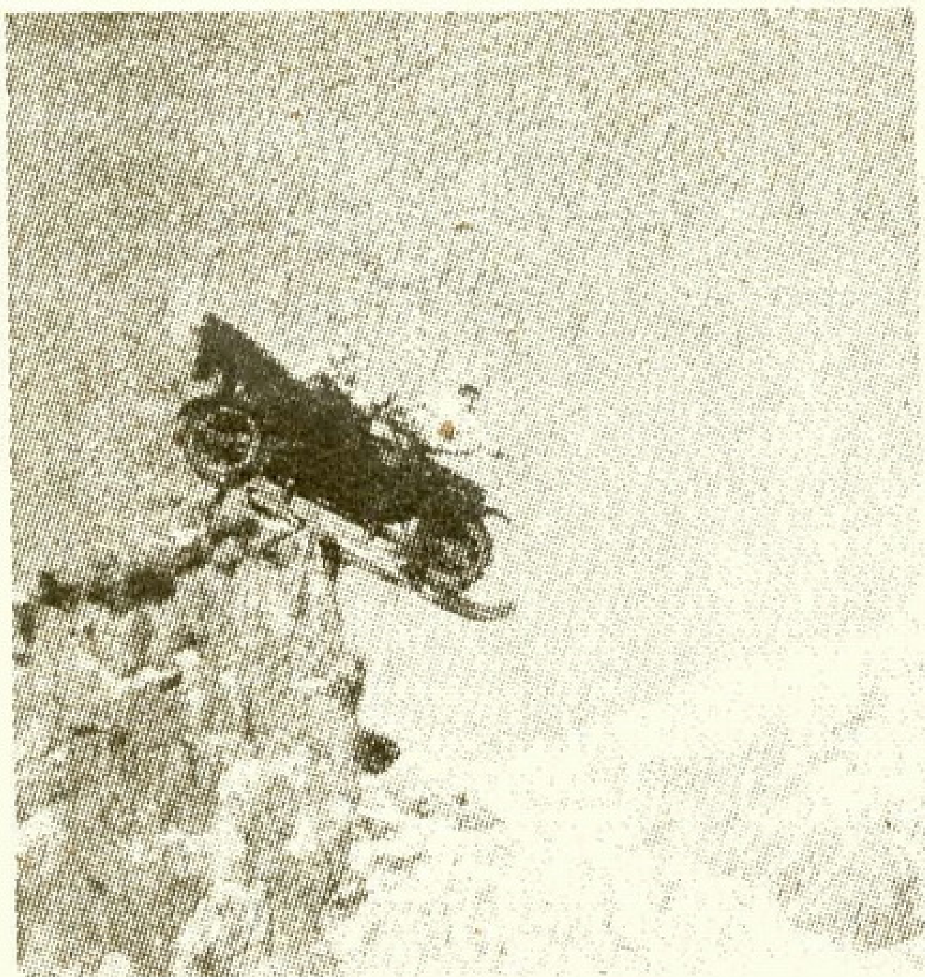
їхала всю Африку з півночі на південь. Останній фільм «Сімба», що заживає тепер великого успіху на Заході, має за мету показати африканських тварин та побут тубільчої людности. Подаємо кадр з цієї картини: носоріг, знятий уночі при місячному світлі.

Звукове кіно в Америці

Звукове кіно продовжує в Америці свій швидкий поступ: за останніми відомостями, кількість заль, пристосованих для демонстрації звукових фільмів, перевищує 2.000.

Карколомний трюк

Відомий кіно-комік Монті Бенкс вжив у картині «Гарячка Кохання» сенсаційного трюка: авто-сани на повному розгоні падають у прирву. Нема чого й казати, що життя Монті Бенкса та його партнера ані одної



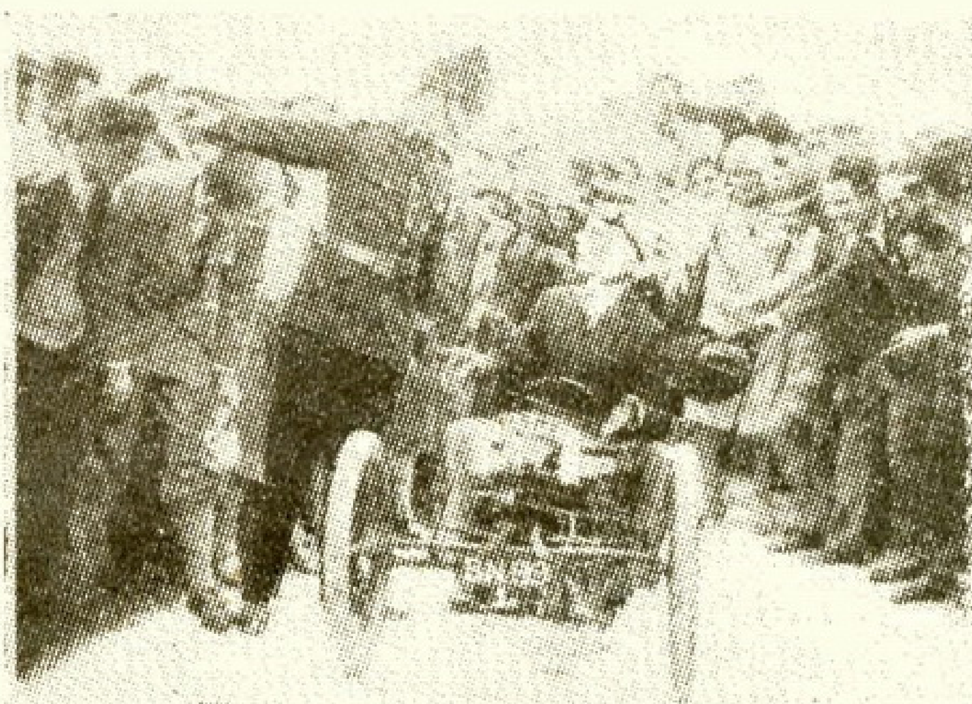
хвилини не було в небезпеці. Трюк, проте, робить на екрані величезне враження. Подаємо його на фотографії.

Планета Юпітер на екрані

Професор Нью-Йоркського природознавчого музею—Райт та директор дослідчої лабораторії Т-ва «Істман-Кодак»—д-р Меес зазняли в Каліфорнійській обсерваторії «Лік» планету Юпітер. На фільмові ясно видко рух планети навколо своєї вісі.

„Авто майбутнього"

Так названо фільм, що його випустила компанія Гомона Бромгед. В ньому показано пригоди винахідника нового типа авто, що має завоювати увесь світ. Нова машина «грає» у

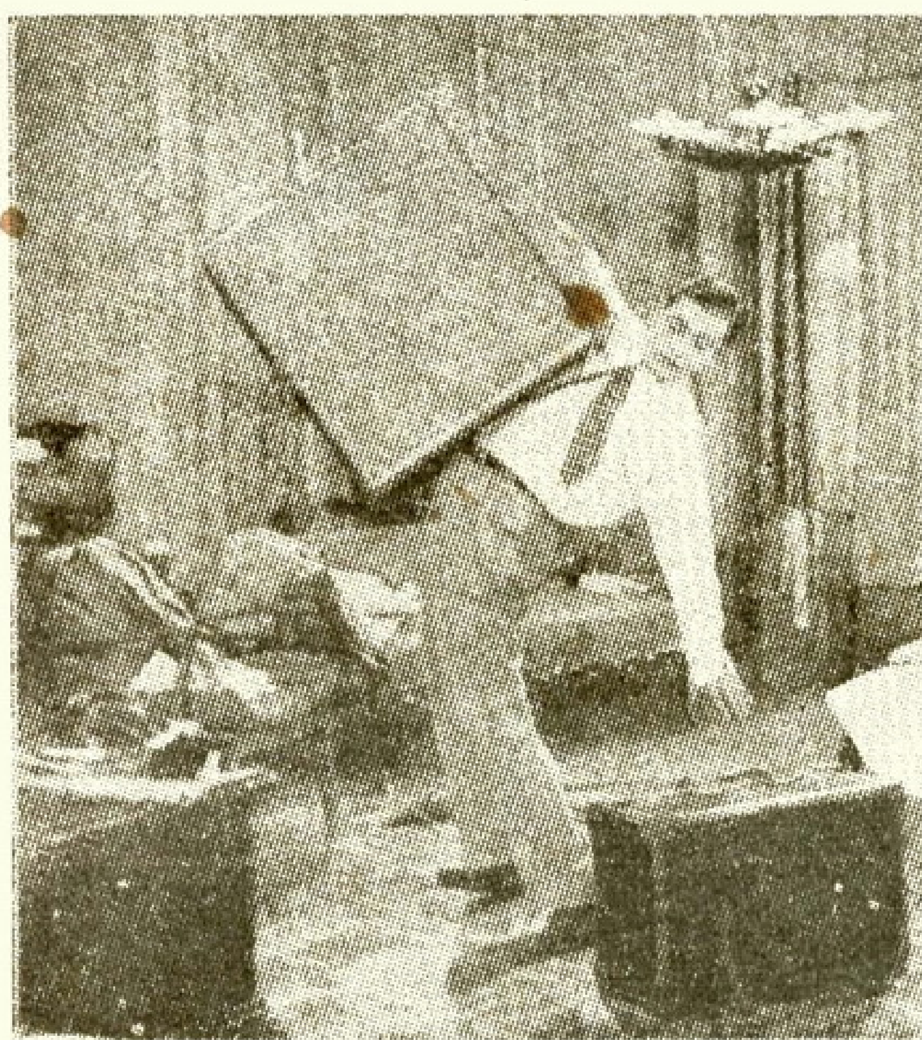


фільмі головну ролю. Спочатку над нею сміються, а потім вона переможно йде вперед, завойовуючи нових прихильників та споживачів. Американські язикаті Хвеськи торочать, що фільм поставлено за найближчої участи короля авто—Форда.

Ми наводимо кадр з цього фільму.

„Пропаща дружина"

«Пропаща дружина» — фільм, який ставить німецька компанія Гегеман з



участю «зірок» Мері Кід та Іріс Арлон і коміка Гарі Гальма. Фільм має бути сатирою на сучасне буржуазне родинне життя в Німеччині. Подаємо один з кадрів з Гарі Гальмом, якому не без трудноців доводиться виносити чамайдани.

Фільм із шовку

Винайдено спосіб виробляти сирову плівку із штучного шовку. Цей новий продукт, що зветься «Цельофан», порушить світову монополію целулоїду, бо він значно дешевший від целулоїду та має значно меншу вагу й обсяг.

За виріб кіно-плівки зі штучного шовку береться об'єднане т-во «Пате-Натан» у Франції.

„Кістка щастя"

Німецький режисер Франц Остан, разом з артистами та технічним персоналом, виїхав до Індії, щоб знимати великий експедиційний фільм «Кістка щастя». З поданої фотографії



видно, що операторові з режисером доводилося знимати не завше зі зручного місця. Натурні сцени та кадри цієї картини обіцяють бути дуже цікаві.

Розмовні екзотичні фільми

Ф. Мурнау, відомий німецький кінорежисер, та Р. Флагерти (автор «Моани» та «Нанука») мають утворити нову кіно-фірму, що ставитиме виключно розмовні фільми на матеріялі екзотичних країн. Перший фільм крутитимуть на островах південних морів.

Палестинська красуня

До Берліну приїхала «королева краси» Палестини — Сіппоарх Саба-



рі, фотографію якої ми подаємо. С. Сабарі має намір виступити у кількох фільмах з єврейського життя.

ЗАКОРДОННИЙ ГУМОР

БРАКУЄ АКТОРІВ

В Голівуді відчувається брак виконавців чоловічих ролів.
(З журналу „Screenland")



Авкціон спеціяльно для кіно-зірок.

ТАЄМНИЧИЙ ЖЕСТ

Карик. Сен-Клера („Motion Picture")



Коли герой фільму давить лакірованим черевиком букет своєї коханки, то ніколи ніхто не догадається, в чім справа.

ГІЄНИ ЦЕНЗУРИ

Дереворит К. Рьосінґа
(„Film und Volk")



Службовець німецької цензури фільмів.

ШАРЖОВАНІ ЗОРІ



Адольф Менжу.

ВСІ „КРУТЯТЬ І НАКРУЧУЮТЬ"...

Карик. Сен-Клера („Motion Picture")



Найнебезпечніші кіномани — це кондуктори трамваїв. Що, коли вони, уявивши себе операторами, крутитимуть ручку мотору в темпі американського детективу?

Київськ. Окрліт № 1206. Вид. ВУФКУ, Київ, 1-а друкарня, Сінний майдан № 14. Зам. 2957. — 12.500.

Листування редакції

Скіпцю І. (х. Сохацький на Лубенщині). Курси кіно-механіків постійно працюють лише при Одеському Товаристві Друзів Радянського Кіна. Звертайтесь за детальними поясненнями туди.

Лисенкові М. І. (Донбас). Ми, безперечно, можемо Вам надіслати адресу кіно-фабрики, але перш ніж писати туди листа, Ви добре поміркуйте, чи варт Вам туди писати й відбирати в зайнятих людей час на читання Вашого листа. Адже одного Вашого бажання стати актором—замало. Треба перш за все бути добре розвиненою й культурною людиною, а з Вашого листа цього не видно. Отже—поміркуйте. Адреса кіно-фабрики така: Київ, кіно-фабрика, або—Одеса, Пролетарський бульвар, кіно-фабрика.

Терещенкові М. (Яготин). Свідоцтво про закінчення профшколи не надає права просто вступати до кіно-технікуму, бо все рівно доведеться складати іспити з хемії та оптики. Отже—готуйтесь і подавайте заяву, але не до Київського кіно-технікуму, а до Одеського, бо в Київі є лише кінофак. при Лисенковському інституті. Документи треба додавати, як звичайно при вступі до ВИШ'ів.

Терешкові В. В. Для того, щоб працювати на фабриці, треба бути або фахівцем (актором, освітлювачем, режисером то-що), або просто службовцем. А з Вашого листа не видно, ким і чим Ви хочете бути. В навчання-ж фабрика не приймає. Зверніться до кіно-технікуму. Адреса така: Одеса, вул. Чичеріна, кіно-технікум ВУФКУ.

Денисенкові Н. П. (Мелітополь). Дивіться відповідь тов. Терешкові.

Висовню М-та Луценкові П. (с. Тамарівка, Яготин). Таких листів, як Ваші, редакція має вже чимало. Радимо Вам спершу закінчити школу, а тоді вже думати про вступ до кіно-технікуму.

Голякові, Герезі і Корнієнкові (Київ). До кіно-технікуму приймають що-року. Міститься він в Одесі. Про умови довідайтеся з програму вступу до ВИШ'ів.

Гайсу І. (с. Братське на Зінов'ївщині). Читайте відповідь тов. Терешкові.

А. Ріплер. Можливо, що Вашого листа загубила пошта, бо ми його не одержували. Відповідаючи на ваше прохання, повідомляємо, що артист Федоренко за останній час у фільмах ВУФКУ не знимався, і де перебуває, нам не відомо. Радимо звернутися до Одеської кіно-фабрики.

ВІД РЕДАКЦІЇ.

В № 8 «Кіно» трапилося дві помилки: з провини друкарні на сторінці «Наш конкурс» фотографія № 2 була неправильно надрукована: низом до гори. В замітках «По фабриках світу» фотографія до фільму «Мертва петля» була видрукована в нотатці про фільм «Експонат з паноптикуму» і навпаки.

Ціна 15 коп.

КІНО-КАЛЕНДАР ВУФКУ на ЧЕРВЕНЬ м-ць 1929 р.

ПО ВСІХ КІНО-ТЕАТРАХ ВУФКУ ПРОТЯГОМ ЧЕРВНЯ ДЕМОНСТРУВАТИМУТЬСЯ ТАКІ ФІЛЬМИ:

Сонце
твій лікар
Лісові люди
Всесоюзна спартакіяда
Бережи око
Псирцхинський радгосп
Туберкульоза
Грип

Злива
Її шлях
Брати Земгано
Винен
Людина вогню
Заколот
Зелений провулок
Місяць ліворуч
Матрос Галай
Живий труп
Райнський бунтар
Летюче щастя

Донецький— „МУЛЕН-РУЖ“ та „МОРЯК“,
Вінницький— „ЗОНГ“ та „СІМФОНІЯ ВЕЛИКОГО МІСТА“,
Харківський і Дніпропетровський— „МУЛЕН-РУЖ“

ОДЕСЬКИЙ КРАЄВИЙ ВІДДІЛ ЗАМІСТЬ „РАЙНСЬКОГО БУНТАРЯ“ та „ЇЇ ШЛЯХ“, ДЕМОНСТРУВАТИМЕ „ЧИКАГО“ і „СУПЕРНИЦІ“